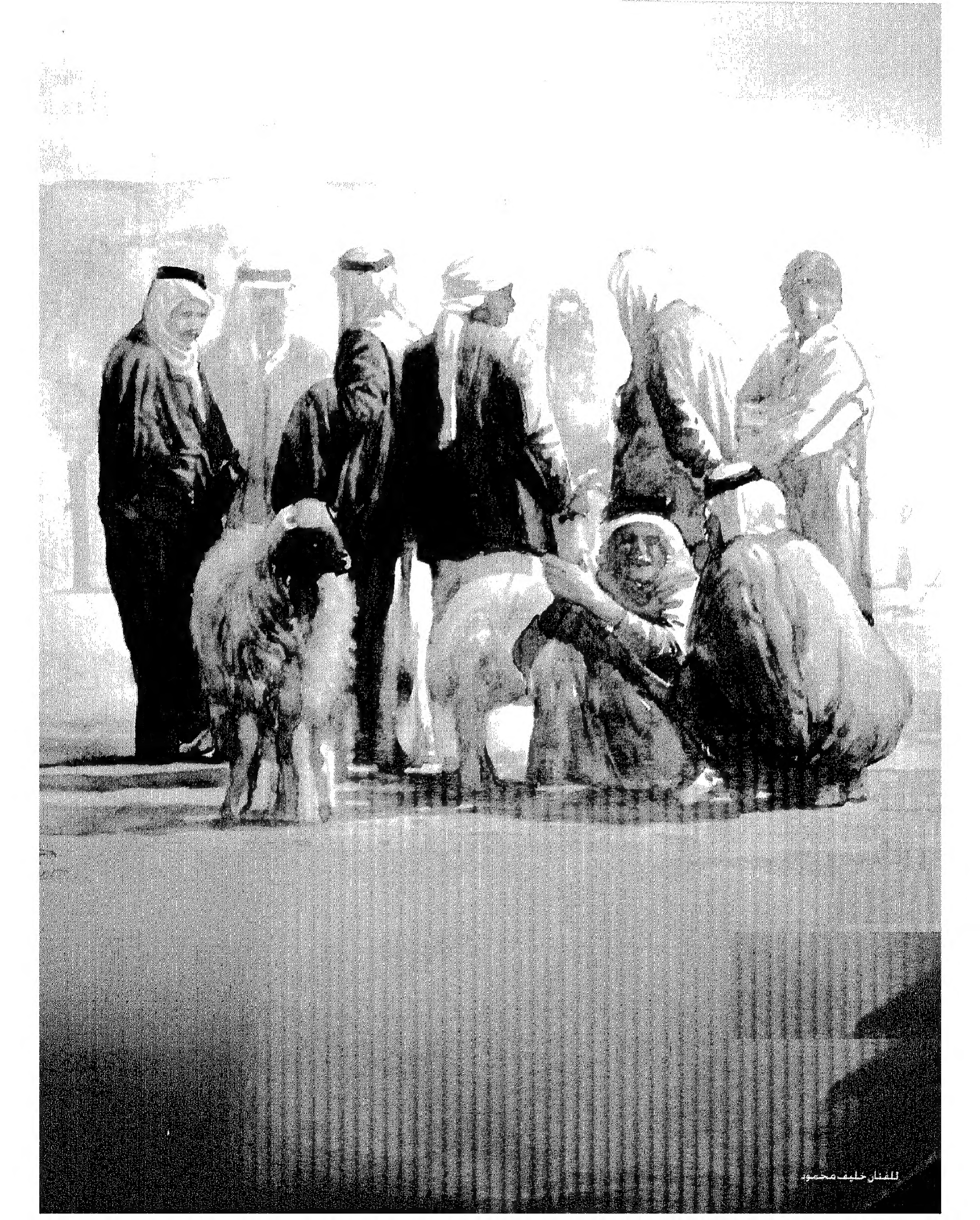

العدد الرابع والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية

إهــــــــداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى

المملكة الأردنية الهاشمية



«سنظل مع الأوراق الجرداء حتى تزهر»!

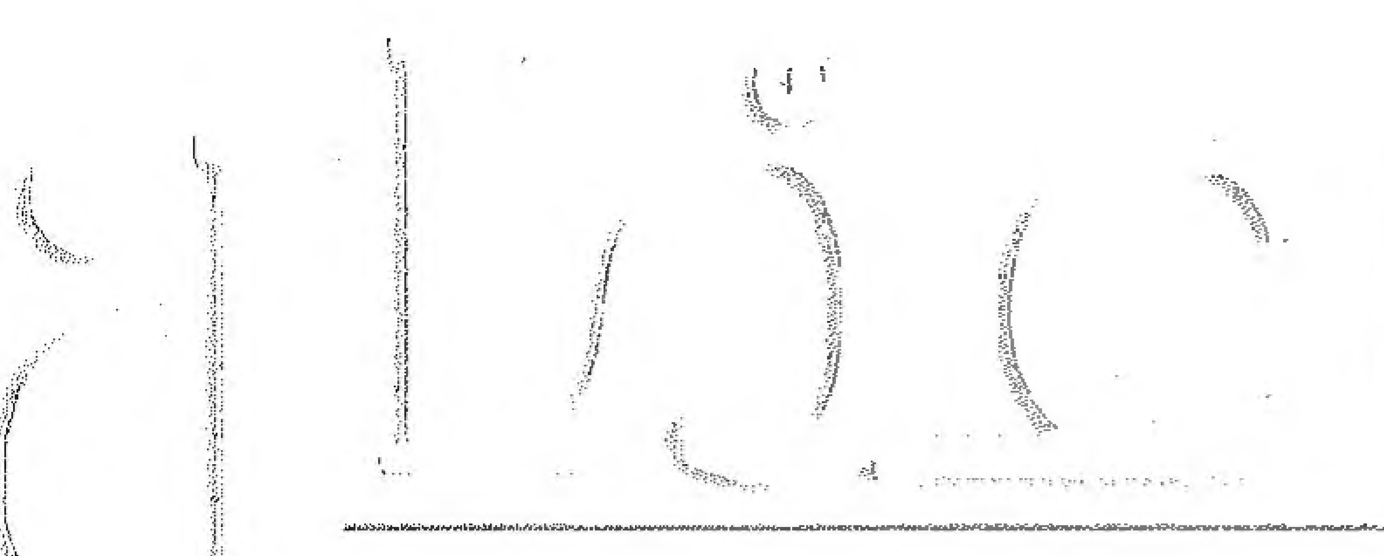
على امتداد أربعة عشر عاماً، وهذا المنبر الثقافي يستمر في الصدور وبانتظام، ويستقطب مع كل عام جديد العشرات من الرموز الثقافية الأردنية والعربية. وأعترف بأن ما تحملناه من جهد كان بسبب ردود الفعل الإيجابية وغير المسبوقة في تاريخ المنابر الثقافية الأخرى، ردود فعل من قامات ثقافية عربية لها وزنها وثقلها وحضورها المتألق في المشهد الثقافي العربي.

وعندما كنا نواجه نفس السؤال من مثقفين جاءوا لزيارتنا من الوطن العربي عن كادر المجلة وهيئة تحريرها، والجهاز الإداري الذي يقوم بالتوزيع والمتابعة، كان جوابنا هو: أنتم كادر المجلة، وهيئة تحريرها وجهازها الإداري. كثيرون لم يصدقوا للوهلة الأولى ذلك إلا بعد أن اطلعوا بأنفسهم وشاهدوا الحقيقة بأم أعينهم. وطوال تلك الفترة لم ننتظر حتى مجرد كلمة شكر لما نبذله، لأننا كنا نؤمن أن مهمتنا الجليلة، ونحن نقبض على جمر الإيمان بالثقافة، هي أكبر من كل كلمات الشكر المعنوية أو المكافآت المادية. وعندما أتحدث عن نفسي كرئيس تحرير لهذا المنبر الأردني العربي فإنني لم أتقاض خلال السنوات الممتدة من عام ١٩٩٢ أي منذ صدور العدد الأول وحتى عام ٢٠٠٤ مليماً واحداً على هذا الجهد الإضافي الذي تحملت أعباءه بالإضافة إلى وظيفتي الأخرى التي كنت وما زلت أشغلها. والأكثر من ذلك لم أطالب بأي أجر مادي على ذلك. وفي أكثر من افتتاحية نُشرت، كنا نؤكد على الدوام أن الثقافة ليست ترفاً أو إضاعة للوقت، ولكنها المعبّرة عن هوية الأمة والمنافحة عن تاريخها وتراثها ومخزونها المعرفي، وهي الجدار الأشد صلابة في مواجهة كل التحديات التي تواجهنا أو تواجه أية أمة أخرى في هذا العالم. وعندما تدمر الحروب المنازل والجسور والطرقات، فان إعادتها إلى ما كانت عليه بعد أن تتوقف تلك الحروب مسألة ليست مستحيلة أو صعبة المنال، ولكن الخطورة تكمن في استهداف مشروع الأمة الثقافي والمعرفي، والذي ثبت هو أن نجاح هذا الاستهداف كان عصياً على التحقيق حد المستحيل، لأن الثقافة كامنة ومتحصنة في عقول المبدعين وضمائرهم.

وبصدور هذا العدد الذي يحمل الرقم «١٣٤» لا أقول أننا تعبنا من مواصلة الرحلة، أو أن الملل قد تسرب إلى نفوسنا، فالعكس هو الصحيح، فلقد شكلت تلك الرحلة، وإن كانت قصيرة قياساً بعمر المنابر الثقافية الأخرى، بلسماً لقلوبنا التي أنهكتها الانكسارات والخيبات المتتالية من حولنا، وشدت من أزرنا وعزيمتنا وأسندت أرواحنا التي أصيبت بضربات متوالية وهي تعيش هذا الواقع المؤلم الذي آلت إليه حالة أمتنا في تاريخها المعاصر.

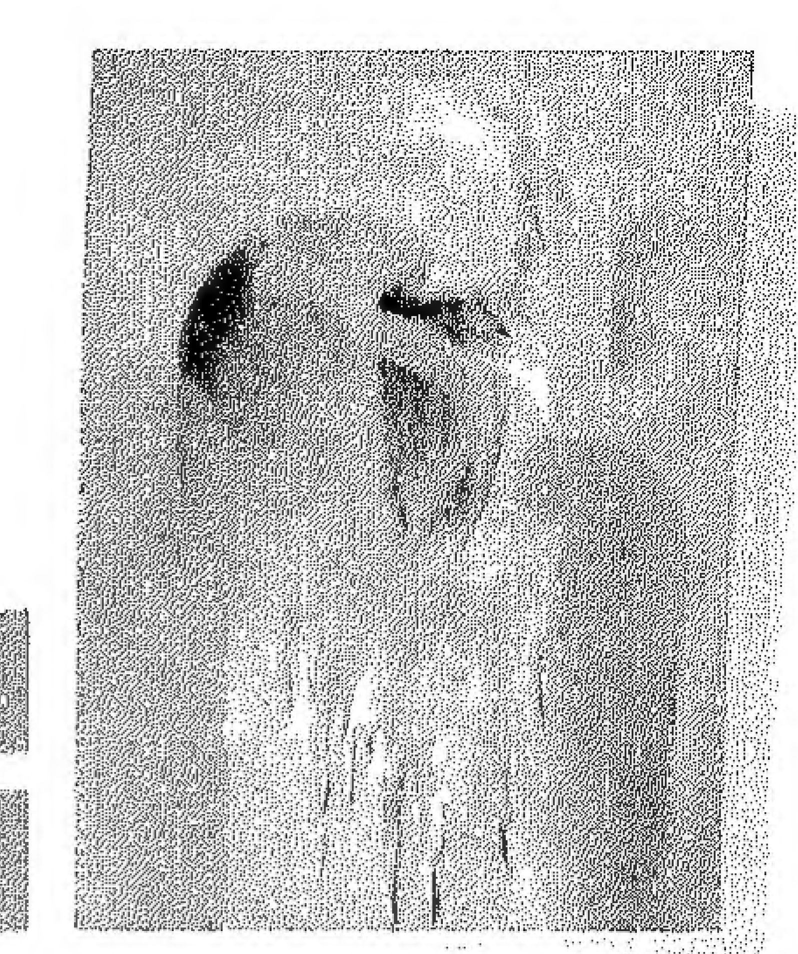
اليوم لا نملك سوى أن نقول لكل الذين أسهموا في نجاح هذا المنبر الذي كان لهم أكثر مما كان لنا نحن، أولئك الذين وجدوا فيه مساحات لائقة لأعمالهم الإبداعية وجسراً وحدوياً بين مبدعي أقطارنا العربية كافة: شكراً كبيراً جداً جداً تليق بهم وبقاماتهم الثقافية.

ونسأل المولى أجراً إن أخطأنا أو أجرين إن أصبنا.



التشكيلية الفنانة التشكيلية الأردنية

للفنانة خلود فاطمة آل شبيب



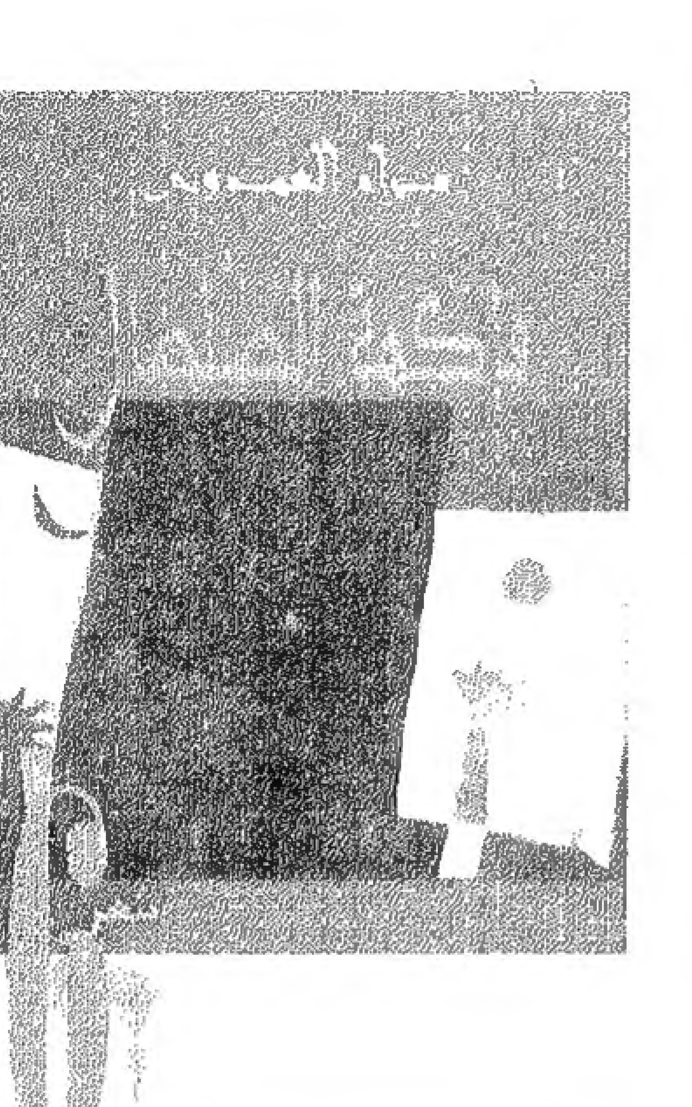


4

حوار مع الباحثة في التاريخ الدكتورة حياة عمامو لمجلة عمان

16

مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية «تماسخت» للحبيب السائح أنموذجا



36

«فاكهة الصلصال» لمراد العمدوني

42

ثيودور درايزر.. ثورة على المؤسسة الأدبية الأمريكية



المحتويات

AMMAN
134
آب / ٢٠٠٦
تصدر عن
امانة عمان الكبرى



المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٢/٨٣٣/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

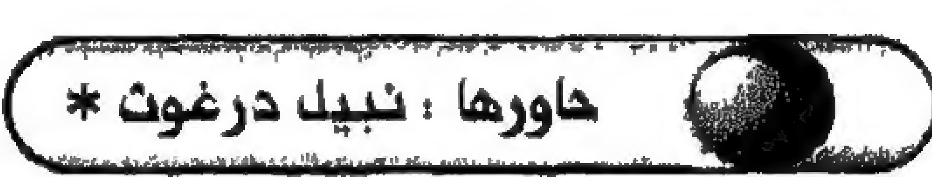
ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة ابة مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



حياة عمامو: القول بأن العرب خرجوا من التاريخ قول سطحي واعتباطي




حاورها: نبيل درغوث *

«إنّ دراسة الماضي تسمح لنا بإجلاء الحاضر من أجل إنارة المستقبل

(ألتوسير)

تُعتبر الدكتورة حياة عمامو من أهمّ الباحثين المختصّين في تاريخ الإسلام المبكّر حيث يقول عنها المؤرّخ والمفكّر الكبير هشام جعيط: «حياة عمامو عرفت عنها الجدّية والنباهة والإطّلاع الكبير المتمكّن من المصادر العربية الإسلامية في التاريخ»، وهي باحثة شديدة الانبهار بالمنهج النقدي للمستشرقين الألمان الّذي برز في أواخر القرن التاسع عشر، مختلفة مع المدرسة الماركسية في قراءة التّاريخ حيث تنفي أن يكون العامل الاقتصادي هو المحدّد في فهم أحداث الماضي وظواهره. وتعتبر أنّ الإنسان هو الّذي يصنع التّاريخ لأنّه مصدر الفعل التّاريخي.



وتذهب الباحثة حياة عمامو إلى أنّ القرآن هو الوثيقة الأصليّة الوحيدة والمصدر الأساسي من مصادر فترة التّاريخ الإسلامي المبكّر.

❖ حياة عمامو أستاذة التّاريخ بالجامعة التونسيّة من مواليد سنة ١٩٥٩ بالمكنين، زاولت تعليمها الثانوي والجامعي بتونس

❖ صدر لها العديد من الكتب منها:

- أصحاب محمّد ودورهم في الإسلام، تونس ١٩٩٦
- تصنيف القدامى في السيرة النبوية، تونس ١٩٩٧
- إسلام التأسيس ببلاد المغرب من الفتوحات إلى ظهور النحل، ط١ تونس ٢٠٠١ ط٢ تونس ٢٠٠٤
- السلطة وهاجس الشرعيّة الثقافية الإسلامية، تونس ٢٠٠٥، وهو عمل ثلاثي كانت مساهمتها فيه بعنوان «السلطة والشرعيّة في النظام الإسلامي المبكّر».
- فضلا عن دراسات منشورة بمجلاّت مختصّة ومحكمة.

حاولنا في هذا الحوار معها أن نرصد بعضا من نظرتها إلى البحث التّاريخي اليوم.

❖ في البدء نستهل حوارنا بأسئلة أساسية: ما هو مفهوم التاريخ؟ ما هي الحقيقة التاريخية؟ ما هي حدود الحقيقة؟ كيف يمكن بلوغها؟

- لقد شغل البحث في مفهوم التاريخ الكثير من الباحثين والدّارسين منذ زمن طويل ومع ذلك فقد اتّسم هذا المفهوم بالتّشعّب والتّعقيد تارة وبالغموض تارة اخرى حتّى عند أهل المهنة.

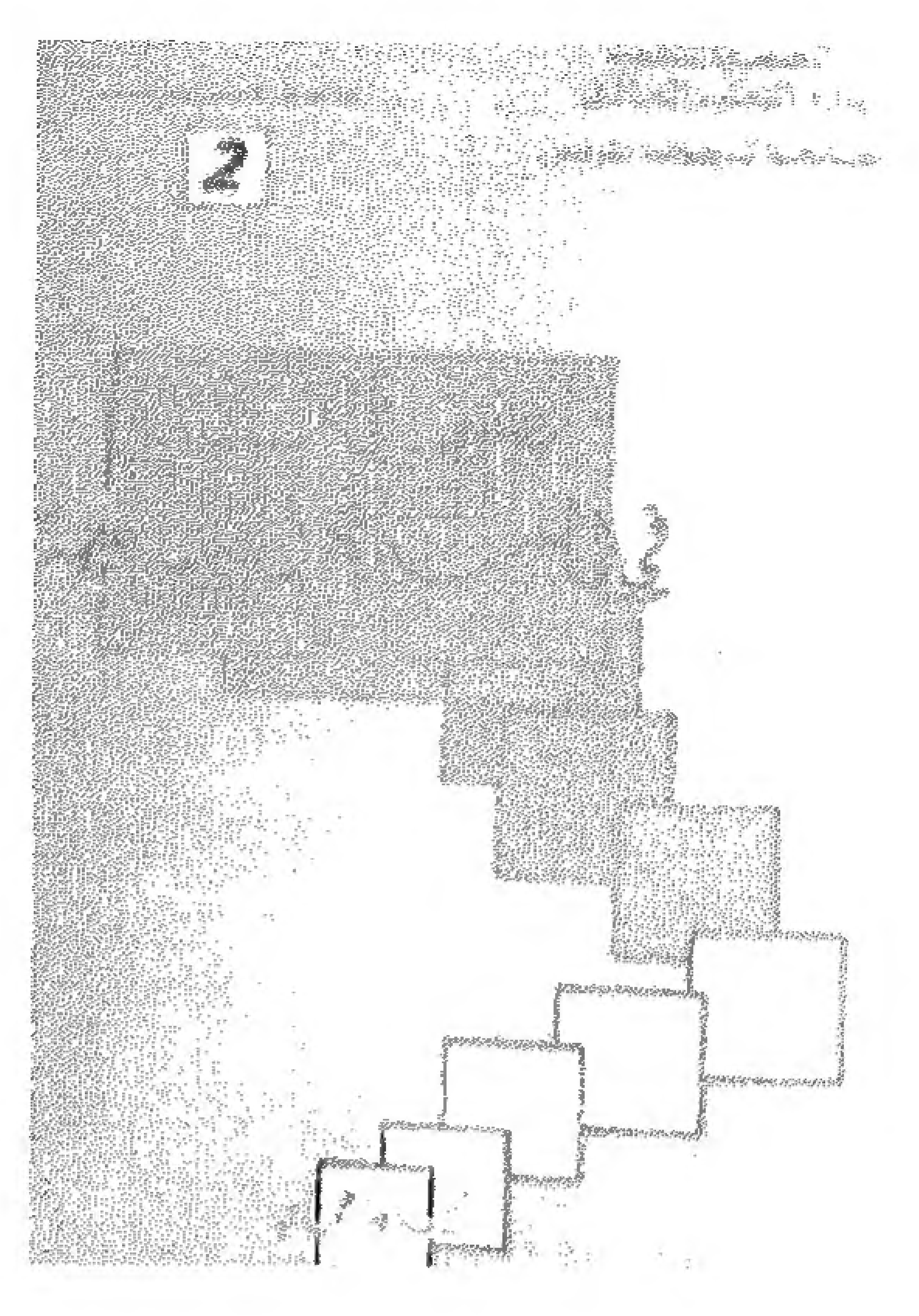
ولعلّ هذا ما جعل جاك لوغوف ffoGeL.J يعتبر التّاريخ من أصعب الميادين للتّعريف، وذلك لإمكانيّة السّقوط في الخلط بين هذا المفهوم ومفاهيم أخرى مثل الماضي والتّراث والذّاكرة.

إنّ التّاريخ باعتباره علما لا يتمثّل في استعادة الماضي كما حدث فعلا لأنّ ما بقي من هذا الماضي لا يمكّننا من تمثّله واستعادته كحقيقة نهائيّة. ولعلّ هذا ما جعل البحث في التّاريخ يتطوّر في مناهجه وأدواته بشكل يؤثّر باستمرار على تطوّر النّتائج المتوصّل إليها وربّما قلبها رأسا على عقب.

ومثلما يصعب على التّاريخ استرجاع الماضي بكلّ تفاصيله وجزئيّاته مهما تعدّدت أنواع المصادر وتنوّعت المناهج والمقاربات فإنّه يجب استبعاد الخلط بين التّاريخ والتّراث لأنّ التّراث على حدّ تعبير الأستاذ جعيّط هو «كلّ ما ورثته مجموعة أو حتّى الإنسانيّة جمعاء عن الأوائل وفي شتّى الميادين». أمّا التّاريخ فهو استنطاق الماضي القريب أو البعيد لتفهّمه وإفهامه وفكّ رموزه اعتمادا على مصادر لن تعود بصفتها تلك تراثا يرعى أو يحفظ وإنّما وسائل لاستخراج المعلومات بمنهجيّة معيّنة.

خلط آخر يمكن أن يقع فيه النّاس بما في ذلك بعض المؤرّخين ويتمثّل في عدم التّفريق بين التّاريخ والذّاكرة.

في هذا الصّدد ذكر لوغوف أنه توجد ميولات حديثة يمكن نعتها بالصّبيانيّة تماثل -تقريبا كليّا- بين التّاريخ والذّاكرة، وربّما ترجّح الكفّة لصالح الذّاكرة باعتبارها أكثر«أصليّة» و«صدق» من التّاريخ على أساس سطحيّته وتوظيفه للذّاكرة. صحيح أنّ التّاريخ يمثّل ترتيبا للماضي خاضعا للهياكل الاجتماعية والإيديولوجيّة والسّياسيّة الّتي يعيش ويشتغل فيها المؤرخون، وصحيح أيضا أنّ التّاريخ كان وسيبقى خاضعا للتّوظيف الواعي من قبل الأنظمة السّياسيّة المعادية للحقيقة، غير أنّ الذّاكرة الّتي تمثّل المادّة الخامّ الّتي يعتمد عليها المؤرّخون لكتابة التّاريخ تعتبر في الحقيقة أخطر



خضوعا للتّوظيف من قبل الزّمن والمجتمع، وتستوجب تدخّل المؤرّخ لإعادة تركيب المادّة الّتي تحويها وملء فراغاتها حتّى تؤسّس غرضا علميّا.

إنّ التّاريخ يختلف عن التّراث والذّاكرة لأنّه بأدواته ومناهجه كفيل بتحويل المخزون الثّقافي غير الواعي إلى مادّة مفكّرة تصنع علما.

تقوم الحقيقة التّاريخيّة على إعادة تركيب الأحداث بشكل يجعلنا نقترب أكثر ما يمكن لما حدث فعلا، غير أنّ هذا يبقى مرتبطا بطبيعة المصادر المتوفّرة وطبيعة الأحداث أو الظّواهر المدروسة، وحتّى إن توفّر كلّ ما يجب لبلوغ الحقيقة في الماضي القريب أو البعيد فإنّ ما نتوصّل إليه لا يمكن أن يرقى إلى الحقيقة النّهائيّة لأنّ كلّ الحقائق الّتي نتوصّل إليها هي

لا أعرف أن التاريخ الإسلامي حقر من شأن الفلاحة واعتبرها عملا مذلا بل العكس هو الصحيح

في أغلب الأحيان مؤقّتة في انتظار تطوّرات أخرى تحدث على مستوى تجميع المصادر أو ظهور مناهج ومقاربات جديدة.

❖ لماذا دأب التّاريخ العربي والإسلامي على التّحقير من شأن الفلاحة واعتبارها من عمل الأذلاء؟ في حين أنّ الفلاحة هي الحلقة الأساسيّة والأوّليّة لكلّ اقتصاد.

- أنا لا أعرف أنّ التّاريخ الإسلامي حقّر من شأن الفلاحة واعتبرها عملا مذلاً بدليل أنّ المسلمين بدأوا يتوسّعون على حساب الأراضي الأكثر خصوبة في العالم المعروف آنذاك مثل سواد العراق وحوض النّيل... وقد تمّ الاستحواذ على الواحات الزّراعيّة مثل خيبر وفدك وتيماء الّتي تحوّلت إلى المسلمين منذ عهد النّبيّ. وهذا ما يدلّ على أنّ المسلمين كانوا يعتبرون الأرض والزّراعة مصدرا مهمّا في الحياة. وهذه الأهميّة الّتي كان يعيرها المسلمون للزّراعة لم يكتسبوها مع الإسلام ولكنّها كانت تعود إلى ما قبل الإسلام بدليل وجود حضارات اليمن القديم الّتي تقوم على الزّراعة أساسا، إلى جانب إعطاء هذا القطاع أهميّة حيويّة في الواحات مثل يثرب، وملكيّة أثرياء القرشيّين لأراضي في الطّائف يقضون فيها الصّيف. وعند مجيء الإسلام وانطلاق الفتوحات ركّز كبار الصّحابة على ملكيّة الأرض باعتبارها أساسا رئيسيّا من أسس الثّروة. وبالرّغم من هذا فإنّ العرب المسلمين زمن الفتوحات الكبرى لم يكونوا يمارسون النّشاط الزّراعي بأنفسهم وذلك لانشغالهم بالجهاد وعدم معرفتهم الجيّدة بنشاط الزّراعة مقارنة بالشّعوب الّتي توسّعوا على حسابها، فأقرّوا المزارعين في الأراضي الّتي تحوّلت ملكيّتها إلى المسلمين بوصفهم أشخاصا أو مجموعات لتزرع مقابل دفع الّذين يزرعونها للخراج باعتباره ضريبة على استغلالهم للأرض وهو عبارة عن نصف المحصول، ومن ثمّ لا يمكن البتّة أن نقرّ باحتقار المسلمين للفلاحة حتّى وإن كانوا لا يباشرون خدمة الأرض بأنفسهم. وهذا الأمر لم يقتصر على العرب وحدهم زمن الفتوحات وإنّما اشتركوا فيه مع كل



المنتمين إلى الحضارات الّتي سبقتهم مثل اليونان والفرس والرّومان...

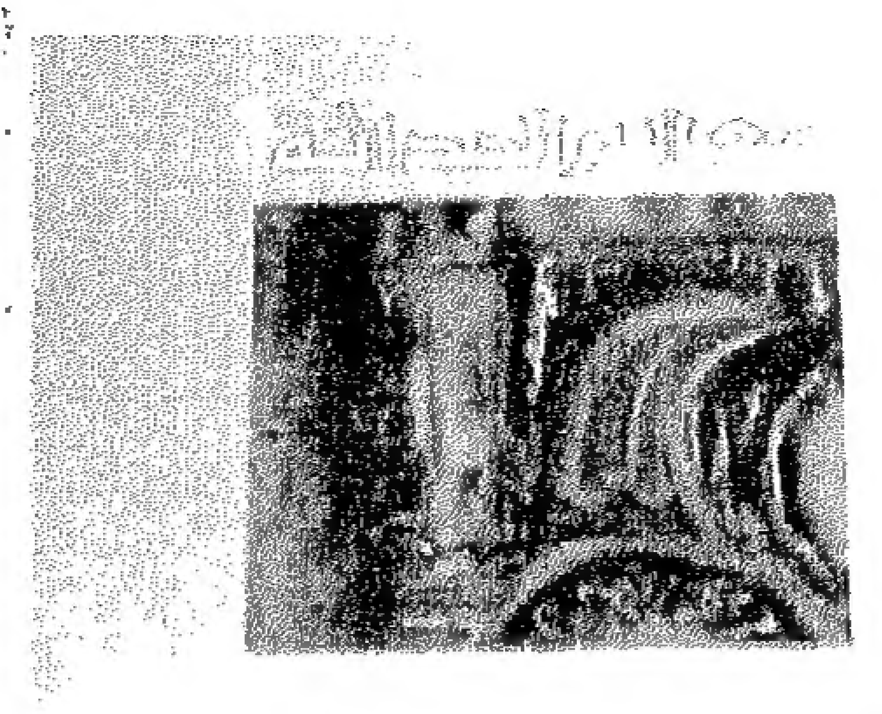
ولا بدّ من أن نشير هنا إلى أنّ العرب العاديّين قد انخرطوا في هذا النّشاط بعد توقّف موجة الفتوحات الكبرى واستقرارهم في أمصار متفرّقة واندماجهم في الشّعوب الّتي توسّعوا على حسابها.

❖ في ظلّ ذاك المنهج في التّحليل التّاريخي الّذي يدعو إلى التّحرّر من فكرة جعل الإنسان مركز التّاريخ وصانعه، هل لك أن تفسّري لنا شعار«تاريخ بدون إنسان» لحامله لوروا لادوري Emmanuel Le Roy Ladurie؛

- لم أستطع أن أحدّد الإطار الّذي ذكر فيه إيمانويل لوروا لادوري قولته حول أن يكون «التّاريخ بدون إنسان». ولكن بالمعنى الّذي وردت به في هذا السّؤال لا يمكن لي إلاّ أن أعارضها لأنّ التّاريخ ليس له أيّ معنى بدون الإنسان، فالإنسان هو الّذي يصنع التّاريخ لأنّه مصدر الفعل التّاريخي وهو المسؤول عن صيانة موادّه وصياغته من أجل إفهامه للنّاس.

❖ ذكر أحد المؤرّخين أنّ العرب كانوا مبادرين ومساهمين وفاعلين في الحضارة الإنسانيّة أيام الأمويّين والعبّاسيّين، في حين أنّ العرب قد خرجوا من التّاريخ منذ الخلافة العبّاسيّة. فما هو ردّك على هذا؟

- إنّ مثل هذه الأحكام تبدو شديدة العموميّة وسطحيّة وحتّى اعتباطيّة لأنّ التّاريخ ليس خطّا مستقيما يتوقّف في لحظة معيّنة ليخرج منه أناس ويدخل فيه آخرون. فالعبّاسيّون ظلّوا خلفاء المسلمين من منتصف القرن الثّامن إلى منتصف القرن الثّالث عشر ميلادي، ورغم تمسّكهم بمركزيّة الخلافة فقد تأسّست بالتّوازي مع سلطتهم عدّة كيانات سياسيّة منها ما هو موال لهم مثل الأغالبة في القرن التّاسع ميلادي ومنها ما هو معاد لهم مثل الأمويّين في الأندلس انطلاقا من القرن الثّامن



ميلادي والفاطميّين في بلاد المغرب ثمّ مصر ابتداء من القرن العاشر ميلادي. في ظلّ هذه التّعقيدات لا يمكن أن نعرف حسب ما ورد في السّؤال متى كان خروج العرب من التّاريخ في العهد العبّاسي. وحتّى إذا ما سلّمنا أنّ ما ورد في السّؤال يقصد أنّ العرب في العهد العبّاسي لم يعودوا حضارة مهيمنة، فمن الضّروري توضيح أنّ الحضارات الّتي توسّع على حسابها العرب المسلمون تمّ استيعابها بالكامل، وبهذا لم تبق سوى الحضارة البيزنطيّة الّتي لم تستعد هيمنتها على العالم مثلما كان شأنها قبل الإسلام، فضلا عن بعض الكيانات السّياسيّة الصّغيرة في غرب أوروبا الّتي ورغم التّطوّرات الّتي حصلت فيها لم تصبح قوى سياسيّة واقتصاديّة مهيمنة حتّى بعد سقوط الخلافة العبّاسيّة.

❖ هناك بعض المؤرّخين العرب يرون أنّ الأتراك هم المسؤولون عن التّخلّف الحضاري المريع الّذي سقط فيه العرب. وهل أنّ المغرب الأقصى وقلب جزيرة العرب خارج دائرة التّخلّف حسب طرح هؤلاء المؤرّخين باعتبارهما لم يكونا تحت لواء الإمبراطوريّة العثمانيّة؟

- إنّ الرّأي القائل بأنّ الأتراك هم المسؤولون عن التّخلّف الحضاري الّذي سقط فيه المسلمون يعتبر حكما مسبقا وفيه كثير من التّجنّي، لأنّ العثمانيّين من وجهة نظر تاريخيّة أسّسوا إمبراطوريّة لا تختلف في أسسها وتوجّهاتها عن الإمبراطوريّات الّتي سبقتها غير أنّها جاءت في إطار تاريخي مغاير مقارنة بأوروبا الّتي شهدت الحركة الإنسانية والنهضة والثورة الصناعية التي أخرجتها من النّظام التّقليدي المغلق إلى نظام الحداثة المنفتح والمنتج. في هذا الإطار اكتفى العثمانيّون لظروف تاريخيّة موروثة بإعادة إنتاج نظام سياسي واجتماعي واقتصادي قديم تجاوزته الأحداث بالمنطق الّذي ساد في أوروبا انطلاقا من القرن الخامس عشر ميلادي وبذلك بدأ ميزان القوى ينقلب شيئا فشيئا لصالح أوروبا رمز الحداثة والتّنوير في حين انخرط العثمانيّون في الدّفاع عن مكتسبات الإمبراطوريّة التّقليديّة مع محاولة الانخراط في الحداثة بتقليد أوروبا في كلّ ما من شأنه أن يحافظ على بقاء خلافة المسلمين. من هذا المنطلق لا يمكن تحميل المسؤوليّة للأتراك ونعتهم بكونهم أعداء العرب لأنّ الظّروف السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة كانت قبل مجيء الأتراك لا يمكن أن تنتج إلاّ نظاما مشابها لما أسّسه العثمانيّون حتّى وإن كان هؤلاء المؤسّسون عربا وليسوا أتراكا.

❖ كيف يمكن توخّي الدّقّة والموضوعيّة وكتابة الحقيقة التّاريخيّة عن التّاريخ الرّاهن أو ما اصطلح على تسميّته بتاريخ الزّمن الحاضر le temps présent رغم غياب البعد التّاريخي والمصادر الملتبسة مثل «أرشيف الصّدور» وصعوبة تأويل الحدث الآني الّذي لا نعرف بعد نهايته وانعكاساته على مجرى الأحداث؟

- انطلاقا من إيماني بأنّ الموضوعيّة ليست حقيقة مطلقة، وأنّ الحقيقة ليست نهائيّة، فإنّ معالجة أحداث الزّمن الحاضر ليست بالأمر المستحيل خاصّة إذا ما توفّرت في المؤرّخ المعني بالأمر كلّ شروط ممارسة الحرفة وخاصّة على صعيد منهجي. إنّ المصادر الّتي يعتمدها مؤرّخ الزّمن الحاضر متنوّعة ومتعدّدة ووفيرة ولذلك وجب عليه توخّي الحذر الشّديد وإلاّ تحوّل عمله إلى عمل صحفي أو خطاب

إيديولوجي. وعلى هذا الأساس فإنّ تاريخ الزّمن الحاضر هو ممكن ومفيد شريطة أن يكون المهتمّ بهذا المجال على درجة كبيرة من الحرفيّة والمعرفة.

❖ هناك طرح يقول: إنّ علم التّاريخ الماركسي يقتصر على تحليل المظاهر الاقتصاديّة فقط في مجتمع ما، ونعرف أنّ الاقتصاد هو أحد عوامل العمليّة التّاريخيّة وليس القوّة المحرّكة الرّئيسيّة لتطوّر المجتمع. فما هي وجهة نظرك حول هذه المسألة؟

– لقد أدّى تنوّع المقاربات التّاريخيّة خلال القرن العشرين إلى تعدّد الأغراض في البحث التّاريخي، فبرز إلى جانب التّاريخ الاقتصادي والاجتماعي التّاريخ الثّقافي وتاريخ الذّهنيّات وتاريخ الأديان والأنثروبولوجيا التّاريخيّة والميكرو تاريخ... لذلك لا يمكن أن يكون الاقتصاد العامل المحدّد في فهم أحداث الماضي وظواهره. على هذا الأساس تتطلّب عمليّة الكتابة التّاريخيّة تدخّل كلّ العوامل ليقع ترجيح عامل على آخر حسب الموضوع المدروس والمقاربة المتّبعة والمعطيات المتوفّرة.

❖ يقول إنجلس: «لقد ثبت أنّ الصّراعات السّياسيّة -على الأقلّ في التّاريخ الحديث- هي كلّها صراعات طبقيّة، وأنّ كلّ الصّراعات التّحرّريّة الطّبقيّة رغم شكلها السّياسي الضّروري- لأنّ الصّراع الطّبقي هو صراع سياسي- يدور في نهاية المطاف حول التّحرّر الاقتصادي».

– إنّ هذه المقولة تؤكّد أنّ التّاريخ السّياسي لا يمكن دراسته دون الأخذ بعين الاعتبار المواجهة بين المصالح المادّيّة الاقتصاديّة للقوى الاجتماعيّة والطّبقات المتصارعة فإلى أيّ حدّ يمكن اعتماد العوامل الاقتصاديّة كعلّة أولى في الصّراعات السّياسيّة؟

لقد سبق وأن ذكرت أنّ التّاريخ عمليّة معقّدة ومتشعّبة ولذلك يصعب أن نقرّ بأولويّة العامل الاقتصادي في تفسير التّاريخ من كلّ نواحيه خاصّة إذا ما انعدمت الوثائق الّتي يمكن اعتمادها كحقائق لا يشوبها أيّ شكّ.

❖ منذ ١٦٧٥ أدخل المؤرّخ الألماني كريستوف كيلر تقسيما ثلاثيّا على التّاريخ: التّاريخ القديم - التّاريخ الوسيط - التّاريخ الحديث. هل هذا التّحقيب يصلح للتّاريخ العربي الإسلامي؟ باعتبار هذا التّقسيم الثّلاثي صالح لأوروبا فقط، فكلمة «وسيط» على سبيل المثال تعني بالنّسبة إلى الأوروبيّين الفيوداليّة والتّخلّف الحضاري بينما تمثّل هذه الفترة «الوسيطة» بالنّسبة إلى العرب أزهى عصورهم.

– يعتبر التّحقيب الأوروبّي الّذي قسّم التّاريخ إلى أربع فترات تاريخيّة تحقيبا اصطلاحيّا لا يتماشى في جزئيّاته حتّى مع التّاريخ الأوروبي لأنّ المؤرّخ جورج دبي G. Duby أوضح أنّ التّاريخ الوسيط لا يمثّل كلّا متجانسا وإنّما يتكوّن من فترات مختلفة منها ما هيّأ للنّهضة وإدخال أوروبا في العصور الحديثة. أمّا عن مدى تطابق هذا التّحقيب مع التّاريخ الإسلامي فيمكن القول بأنّ اعتماده لا يمكن أن يتجاوز المفهوم الاصطلاحي لغايات بيداغوجيّة بحتة.

❖ ذكرت في كتابك «السّلطة وهاجس الشّرعيّة في الثّقافة الإسلاميّة»: «أنّ الشّورى لم تعتمد باعتبارها ممارسة سياسيّة إلاّ مرّة واحدة بعد مقتل عمر بن الخطّاب». هل يمكن اليوم (مع الفرق في اللّفظ والمصطلح) أرضنة مفهوم الدّيمقراطيّة بالبلاد العربيّة أم أنّ ذلك من قبيل المستحيل؟

– إنّ تعرّضي لمفهوم الشّورى كممارسة سياسيّة في الثّقافة الإسلاميّة لم يرد بنيّة مقارنته بمفهوم الدّيمقراطيّة، بل على العكس من ذلك فقد أردت أن أبيّن أنّ المفهومين لا يلتقيان ولا يمكن أن يوجد بينهما قواسم مشتركة وذلك لطبيعتهما وتطوّر مسارهما. أمّا عن إمكانيّة ممارسة الدّيمقراطيّة اليوم في بلدان العالم العربي الإسلامي، فلا شيء يمنع من ذلك شريطة أن لا يقع خلط هذا المفهوم بمفهوم الشّورى وجعل اللّفظين مترادفين، فالدّيمقراطيّة لا يمكن أن تطبّق في الوقت الرّاهن إلاّ باعتبارها مفهوما لائكيّا يمارسه مواطنون لهم حقوق وعليهم واجبات.

> **التّاريخ يختلف عن التّراث والذّاكرة لأنّه بأدواته ومناهجه كفيل بتحويل المخزون الثّقافي غير الواعي إلى مادّة مفكّرة تصنع علما**

❖ روى الطّبري حول النّزاع الّذي كان بين أميّة بن عبد شمس وعمّه هاشم بن عبد مناف حول أولويّة الشّرف في مكّة (القيادة والسّقاية والرّفادة) وكيف احتكم إلى كاهن خزاعي قضى بنفي أميّة عشر سنوات إلى منفى اختياري وكان اختيار أميّة على بلاد الشّام. وبعد سنين قامت في الشّام دولة كبرى باسم الدّولة الأمويّة يرأسها معاوية حفيد أميّة بن عبد شمس. فما قولك في كلّ هذا؟

– لا أظنّ أنّ ثمّة علاقة بين ما أورده الطّبري عن نفي أميّة بن عبد شمس إلى بلاد الشّام وتأسيس حفيده معاوية للدّولة الأمويّة في نفس المنطقة. وأريد أن أوضّح هنا بأنّ ما تورده المصادر عن العداوة بين الهاشميّين والأمويّين في فترة ما قبل الإسلام يعود إلى خيال الرّواة المتأخّرين المتعاطفين مع العلويّين والمنضوين تحت لواء العبّاسيّين والمعادين للأمويّين لإقناع النّاس بأنّ عداء آل النّبيّ من الهاشميّين للأمويّين هو أزلي ولم يبدأ مع اندلاع الفتنة الكبرى بين علي بن أبي طالب ومن معه من أهل العراق ومعاوية بن أبي سفيان ومن معه من أهل الشّام.

❖ البحث في فترة الإسلام المبكّر ودراستها ليس بالأمر الهيّن واليسير باعتبار مصادر هذه الفترة دوّنت في وقت متأخّر كما أنّ حركة التّدوين لم تتطوّر إلاّ في العهد العبّاسي. فما هي استراتيجيّة أو استراتيجيّات المؤرّخ عند زحفه على هذه الفترة رغم الألغام وقذائف «النّيبلم» الّتي تنتظره؟

– تكمن صعوبة البحث في التّاريخ الإسلامي المبكّر في قلّة أو غياب الوثائق المباشرة مثل الأرشيف والنّقائش والآثار المادّيّة. وهو في ذلك يشترك



مع تاريخ الحضارات الّتي سبقته مثل الإغريق والفنيقيّين والفرس... لذلك فإنّ دراسة هذه الفترة تعتمد أساسا على نصوص إخباريّة وأدبيّة وفقهيّة وجغرافيّة... كتبت بعد ١٥٠ سنة من وقوعها. وقد أثار هذا الأمر حفيظة الكثير من المستشرقين الّذين نزعوا عن كلّ هذه المصادر أيّ نوع من المصداقيّة داعين في بعض الأحيان إلى التّخلّي عن كتابة تاريخ هذه الفترة، وفي أحيان أخرى إلى اعتماد المصادر الأجنبيّة مثل المصادر اليونانيّة والسّريانيّة.

إنّ التّعامل مع المصادر العربيّة المتعلّقة بالفترة الإسلاميّة المبكّرة يتطلّب ملازمة الحذر الشّديد لفهم الإطار الزّمني الّذي تتنزّل فيه الرّوايات والتّسلّح بالتّيقّظ المستمرّ لمعرفة ما إذا كانت الرّوايات الواردة في المصادر ملائمة للإطار الزّمني ومتماشية مع منطق الأحداث أم لا. إنّ التّفطّن إلى أصليّة الرّواية وتقييم مدى صدقها في نقاش ما حدث فعلا أمر يمكن أن يكتسبه المؤرّخ بطول معاشرته لهذه الرّوايات وباعتماد الفكر النّقدي الصّارم الّذي يخوّل التّوصّل إلى التّخلّص من الكثير من الوهم وتجاوز الكثير من التّعتيم وكشف النّقاب عن الكثير من المسكوت عنه. وبالرّغم من اتّخاذ كلّ هذه الاحتياطات فإنّ البحث في تاريخ الإسلام المبكّر يبقى أمرا شائكا وغير مضمون النّتائج.

❖ ما تقييمك لواقع البحث التّاريخي في العالم العربي اليوم؟

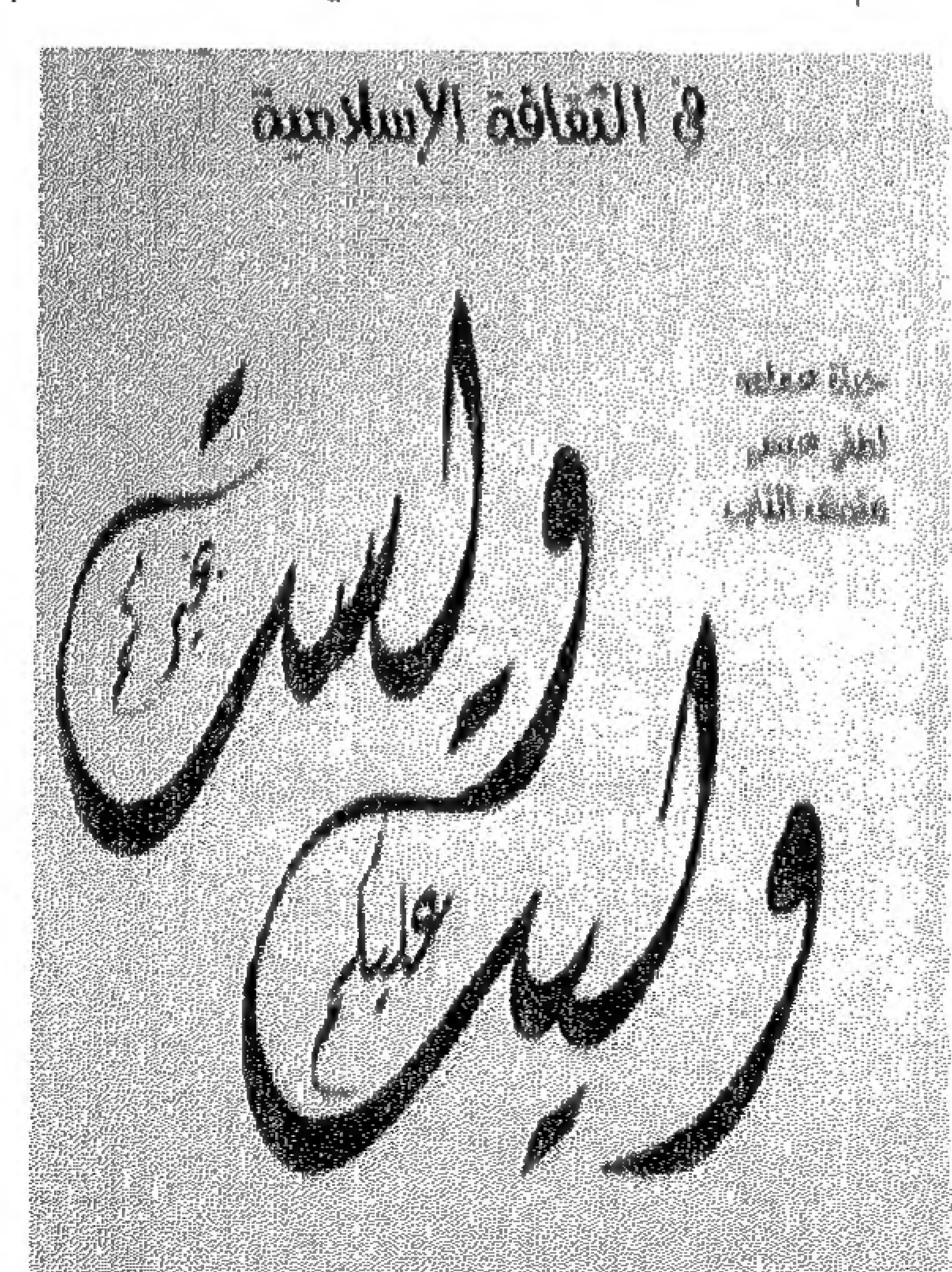
– مع الأسف الشّديد يمكنني الجزم بأنّه لا يوجد بحث تاريخي في العالم العربي بدليل انعدام العلاقات بين الباحثين في هذا المجال خارج إطار المؤسّسات الأجنبيّة وخاصّة الفرنسيّة منها بالنّسبة إلى تونس، وفيما عدا ذلك فإنّ مؤرّخي العالم العربي ينقسمون إلى صنفين فإمّا أن ينخرطوا في فرق بحث بالاشتراك مع مؤسّسات أجنبيّة وخاصّة الفرنسيّة منها بالنّسبة إلى تونس وإمّا أن ينغلقوا على أنفسهم فيتحوّل أغلبهم إلى مغمورين لا يسمع بهم أحد.

❖ إلى أيّ المدارس التّاريخيّة تنتمين؟ وهل يمكن أن تعرّفيها لنا؟

– يصعب الإجابة على هذا السّؤال، وكلّ ما يمكن قوله في هذا الصّدد أنّني شديدة الانبهار بالمنهج النّقدي للمستشرقين الألمان الّذي برز في أواخر القرن التّاسع عشر وأتمنّى أن أتوصّل في يوم ما إلى حذق هذا المنهج لأتمكّن من معالجة بعض ما ورد في المصادر العربيّة الإسلاميّة بالصّرامة والإقناع المطلوبين.

❖ جاء في كتابك «أصحاب محمد ودورهم في نشأة الإسلام»: «إنّ الانتصارات الّتي صنعها المسلمون للإسلام الدّين والدّولة والحضارة طيلة القرن الأوّل للهجرة...» كأنّك هنا تفرّقين ما بين الإسلام الدّين والدّولة والحضارة. فهل لك أن توضّحي ما هو إسلام الدّين؟ ما هو إسلام الدّولة؟ ما هو إسلام الحضارة؟ وما هي الفروق الّتي بينها؟

– خلافا للدّيانات السّماويّة الّتي سبقت الإسلام لم يأت نبيّ الإسلام بديانة تقتصر على عقيدة تحتوي على شعائر وطقوس ومواعظ قصد تحديد علاقة الإنسان بخالقه، وإنّما كان زعيما سياسيّا أيضا تمكّن خلال إقامته بالمدينة من تأسيس نواة دولة لعلّ من أبرز مقوّماتها المؤسّسة العسكريّة والنّظام المالي اللّذين جعلا المسلمين يتوسّعون شيئا فشيئا حتّى أمكنهم أن يصبحوا القوّة الأعظم في العالم المعروف وقتئذ، وهذا ما فتح الباب على مصراعيه لتأسيس حضارة إسلاميّة لها مقوّماتها الماديّة والثّقافيّة.



❖ هل بالإمكان أن تبيّني لنا تأويلك لواقعة السّقيفة؟ بدون أن ننسى هذه الإرهاصات الأولى لهذه الخلافات بين الأنصار والمهاجرين وهي اعتراض المهاجرين من قريش على حمل سعد بن عبادة من الأنصار راية الفتح.

– لقد مثّلت حادثة السّقيفة – في نظري- أزمة عرضيّة عاشها المسلمون بعد وفاة نبيّهم، وهذا أمر طبيعي"لعدم أيّ مؤشّر في القرآن كفيل بتنظيم العمليّة السّياسيّة بعد النّبيّ. وقد تمكّن المسلمون من الخروج من هذه الأزمة دون خسائر تذكر لأولويّة ذكر المهاجرين على الأنصار في القرآن وهو ما يجعلهم أصحاب الشّرف الإسلامي الأوّل لإسلامهم الأقدم. أمّا عن اعتراض المهاجرين على حمل سعد بن عبادة لراية الفتح فإنّ الأمر يتطلّب تدقيقا لأنّ هذه الرّواية يمكن أن تكون قد حيكت بعد حادثة السّقيفة أو أنّ سعد بن عبادة لم يكن ليكون حامل راية الفتح أصلا لأنّ هنالك من بين المهاجرين القرشيّين من هو أولى منه بحملها.

❖ ذكرت في كتابك «أصحاب محمد...» أن هناك ثلاثيّة أنجزت الإسلام وركّزته هي الوحي والنّبي وأصحابه هل أنّك هنا مع مقولة أنّ الإنسان هو صانع التّاريخ؟

– الإنسان هو صانع التّاريخ فعلا، ولكن لا يجب أخذ هذه المقولة في معناها المبسّط لأنّ الإنسان لا يمثّل كلاّ متجانسا، ذلك أنّ النّاس يختلفون في استعداداتهم وتكوينهم ووعيهم بالأمور وهذا ما يضفي على صراعاتهم سمة الغالب والمغلوب، ومهما كان موقع الإنسان في هذا الصّراع فهو دائما صانع التّاريخ.

❖ لاحظنا كثيرا في بحوثك ودراساتك اعتمادك على القرآن فكيف يمكن اعتماد القرآن كمصدر من مصادر

تاريخ الإسلام المبكّر؟

– يعتبر القرآن مهمّا جدّا للبحث في فترة التّاريخ الإسلامي المبكّر لأنّه يمثّل -في نظري- الوثيقة الأصليّة الوحيدة ولذلك لا بدّ من اعتماده بوصفه مصدرا أساسيّا من مصادر الفترة المدروسة.

❖ حول ما جاء في بحثك «المفاوضات بين النّبي محمّد وأهل يثرب»، الّتي أسفرت إلى الهجرة من مكّة إلى يثرب (المدينة). هل يمكن استنتاج أنّ هذه الهجرة هي الّتي أنقذت دعوة محمّد من الإجهاض باعتباره حوصر هو وأتباعه في مكّة؟ وهل أنّ اختيار الرّسول الهجرة إلى يثرب لنصرته وفكّ هذا الحصار له صلة بالقرابة الّتي تجمع آل الرّسول بأخواله من يثرب؟

– لقد مثّلت الهجرة من مكّة إلى المدينة منعرجا حاسما إ ذ حوّلت الإسلام من دعوة صامتة ومعذّبة ينحصر مجهودها في محاولة حماية المستجيبين لها من معارضة قريش إلى فعل سياسي وعسكري منظّم يسعى إلى محاربة أعدائه للتّوسّع على حساب أراضيهم المجاورة وضمّ أكثر عدد من عناصر القبائل المقيمة على هذه الأراضي. لا اعتقد أنّ هجرة النّبيّ ومن معه من أصحابه المهاجرين إلى يثرب كانت بسبب تواجد أخواله من بني النّجّار الخزرج هنالك، بقدر ما كانت بسبب الأوضاع الأمنيّة والاقتصاديّة المترديّة بين الأوس والخزرج من جهة وبين عشائر كلّ قبيلة منهما من جهة أخرى. يقوم أساس عيش هاتين القبيلتين على إنتاج الأرض بواحة يثرب، غير أنّ التّزايد الدّيمغرافي في الواحة جعل الأرض وما تنتجه لا يكفي لكلّ من يتواجد عليها. ولعلّ عدم التّكافؤ هذا بين إنتاج الأرض وعدد السّكّان هو الّذي جعل الحروب المنطق الوحيد «للتّحاور» بين عشائر يثرب. لقد ساعد هذا الجوّ المشحون بالصّراعات على قبول الأوس والخزرج باستقرار الرّسول ومن معه بينهم لعلّهم بذلك يستطيعون تجاوز خلافاتهم الّتي وصلت بهم إلى حدّ استحال معه العيش، خاصّة وأنّ النّبيّ

حياة عمامو

أسلمة بلاد المغرب

إسلام التأسيس من الفتوحات إلى ظهور الدول



كان يحمل مشروعا من المنتظر أن يغيّر نمط عيش السّكّان هنالك، فضلا عن تنظيم العلاقات بينهم وبين أجوارهم.

❖ «حركة النّفاق» في المدينة هل كانت دوافعها سياسيّة اي معارضة للدّولة؟ أم كانت لها خلفيّات دينيّة؟ باعتبارها غير متحمّسة للدّعوة في الأصل. ومن هو زعيمها عبد الله بن أبيّ؟ وما سرّ هذا التّعامل (التّكتيك السّياسي) الّذي توخّاه معهم الرّسول ولم يكن معهم حاسما وراديكاليّا؟

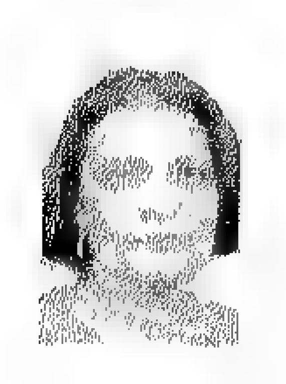
– لقد تزعّم عبد الله بن أبيّ بن سلول حركة النّفاق انطلاقا من معركة أحد. وكان قبل ذلك قد أعلن إسلامه بالرّغم من أنّه كان يتهيّأ قبل هجرة النّبيّ إلى يثرب بقليل إلى أن يتوّج ملكا على الأوس والخزرج لولا الصّراعات المستمرّة

> **التاريخ بدون الإنسان ليس له اي معنى، فالإنسان هو الذي يصنع التاريخ لانه مصنع الفعل التاريخي وهو المسؤول عن صيانة مواده وصياغته**

وحالة الفوضى الّتي حالت دونه ودون بلوغ هذه المرتبة. وما يلفت الانتباه في حركة النّفاق الّتي تزعّمها عبد الله بن أبيّ أنّها لم تذكر في القرآن إلاّ في سورة التّوبة عندما رفض المنافقون الخروج مع النّبيّ ومن معه إلى معركة تبّوك. ولعلّ تأخّر القرآن في ذكر المنافقين ومساواتهم بالمشركين واليهود هو الّذي جعل النّبيّ يهادنهم ولا يأمر أصحابه بقتالهم برغم تحمّسهم لذلك. ويمكن تفسير موقف النّبيّ هذا بسببين فإمّا لعدم إعلان هؤلاء المنافقين لعداوتهم الصّريحة للنّبيّ ومن معه، وإمّا إلى حرص الرّسول على ألاّ يفتح على أمّته النّاشئة جبهات قتال متعدّدة فحصرها في محاربة المشركين واليهود واكتفى بالنّسبة إلى المنافقين بتأليب أصحابه عليهم وخاصّة منهم الأنصار الّذين تربطهم بهم علاقات رحم.

❖ لماذا وقع تغييب الهجرة إلى الحبشة وعدم إعطائها الاهتمام اللاّزم مثل الهجرة إلى يثرب (المدينة)؟

– الهجرة إلى الحبشة تختلف جوهريّا عن الهجرة إلى يثرب، ذلك أنّ الهجرة الأولى لم تكن إلاّ حلاّ مؤقّتا التجأ إليه النّبيّ لتخليص البعض من صحابته المنتمين إلى العشائر المتنفّذة في قريش مثل مخزوم وعبد شمس وسهم وجمح للتّخفيف من تضييق الحصار الّذي ضربه عليهم أهاليهم لثنيهم عن اعتناق الدّعوة المحمّديّة، فضلا على أنّ الهجرة إلى الحبشة لم يأمر بها القرآن كما هو شأن الهجرة إلى المدينة.



❖ حسب ما جاء في بحثك «المفاوضات...» أنّ المبايعين في العقبة الثّانية ليسوا كلّ الّذين أسلموا أي أنّ هناك من بايع محمّدا ولم يدخل في دينه بمعنى أنّ هذه المفاوضات سياسيّة بدرجة أولى. إن محمّدا انتقل إلى مرحلة أخرى رسم فيها استراتيجيّات جديدة فما رأيك في هذا؟

– من المعروف أنّ بيعة العقبة لم تنعقد من أجل دخول أهل يثرب في الإسلام، بقدر ما كانت من أجل قبولهم للنّبيّ ومن معه في ديارهم مع الالتزام بالدّفاع عنهم في حالة تعرّضهم إلى خطر. وعلى هذا الأساس فلا غرابة أن يكون من بين المبايعين من لم يعتنق

الإسلام بعد، علما بأنّ دخول الأنصار إلى الإسلام مرّ بعدّة مراحل بدأت ببيعتي العقبة وانتهت بمعركة الخندق بمن فيهم المنافقين الّذين ظلوا داخل المجموعة الإسلاميّة إلى حدود معركة تبّوك.

❖ اعتناق المغاربة النّحل الإسلاميّة (الخوارج، الشّيعة، إلخ...) في القرن الثّامن ميلادي يشبه القرن الرّابع ميلادي حينما خرجت الكنيسة الدّوناتيّة (نسبة إلى الأسقف دونات) عن الكثلكة واعتنق المغاربة هذه الحركة (الدوناتية). هل هو تعبير المغربي ونزوعه الدّائم إلى الاستقلال؟ باعتبار انخراطه في الحركات الاحتجاجيّة الّتي يعلن بواسطتها الثّورة على السّلطة المركزيّة وإن هذه النّحل تضمحلّ بعد حين.

– أتّفق معك في أنّ النّحل الإسلاميّة المغربيّة تشبه إلى حدّ ما النّحلة الدّوناتيّة المسيحيّة الّتي اعتنقها البربر في القرن الرّابع للميلاد، غير أنّ اعتناق هذه النّحل سواء كانت المسيحيّة منها أو الإسلاميّة لم يكن مردّه نزوع البربر إلى الاستقلال بقدر ما كان تعبيرا عن ذاتيّتهم المضطهدة ومعاملتهم الدّونيّة من قبل الغزاة الّذين رفضوا أن يعاملوهم كأنداد لهم لدونيّتهم المتأصّلة حسب هؤلاء الغزاة سواء كانوا رومانا مسيحيّين أم عربا مسلمين.

❖ ما هو رأيك في تقسيم عبد الله العروي لبلاد المغرب إلى ثلاث مناطق على النّحو التّالي:

– المغرب المفتوح – الخاضع (إفريقيّة: تونس).

– مغرب وسطي (سواحل الجزائر والمغرب الأقصى).

– مغرب صحراوي (جنوب تونس والجزائر والمغرب الأقصى).

– إنّ التّقسيم الثّلاثي الّذي أقامه عبد الله العروي يمكن أن يكون مقبولا إذا ما نظرنا إليه بصفة عامّة، غير أنّ الدّخول في التّفاصيل للتّفريق بين المناطق الخاضعة والمناطق الثّائرة يجعل من غير الممكن القبول بهذا التّقسيم لأنّ



الخضوع للسّلطة والثّورة عليها ليس دائما أمرا محسوما يمكن تحديده حسب ما ورد في هذا التّقسيم.

❖ أين التّاريخ من تكنولوجيّات الاتّصال كالأنترنت وغيرها من وسائل الاتّصال؟ بمعنى مكانة التّاريخ في عصر المعلوماتيّة؟ وما رأيك في مسألة «نهاية التّاريخ، وصراع الحضارات»؟

مثل كلّ العلوم، استفاد التّاريخ كثيرا من تكنولوجيّات الاتّصال وخاصّة فيما يتعلّق بالتّاريخ الكمّي حيث أمكن للمؤرّخين المشتغلين في هذا المجال من تجميع معلوماتهم الكثيرة في قاعدة معلومات base des données، تسهّل عليهم استغلالها والمقارنة بينها ومن ثمّ تخوّل لهم إقامة الجداول والرّسوم البيانيّة الّتي توصل إلى نتائج يمكن نعتها بالمضمونة. وفيما عدا التّاريخ الكمّي سهّلت الأنترنت الاطّلاع على رصيد المكتبات العالميّة والاطّلاع على محتوياتها دون الاضطرار إلى الانتقال على عين المكان في أحيان كثيرة.

ولا يفوتنا هنا لفت الانتباه إلى أنّ الأنترنت الّتي سهّلت على الباحثين الاطّلاع على ما يوجد في المكتبات الأجنبيّة، لا يزال تطوّرها دون المستوى المطلوب في تونس وخاصّة فيما يتعلّق بالمكتبة الوطنيّة.

تقوم فكرة «نهاية التّاريخ» على أساس الحتميّة التّاريخيّة الّتي تعتقد أنّ تطوّر المجتمعات الإنسانيّة لا يمكن أن يكون لا نهائيّا، فكانت نهاية هذا التّطوّر الدّولة اللّيبراليّة بالنّسبة إلى هيجل والمجتمع الشّيوعي بالنّسبة إلى كارل ماركس. وقد استعاد فوكوياما Fukuyama في نهاية القرن العشرين الموافق لنهاية الحرب الباردة ليجعل هيمنة الدّول اللّيبراليّة على النّظام السّياسي العالمي هي نهاية تطوّر المجتمعات باعتبار أنّ هذا النّظام السّياسي القائم على العدل والحريّة كفيل بأن يحقّق للإنسانيّة جمعاء حاجيّاتها الأكثر عمقا والأكثر أهميّة. غير أنّ المتتبّع للوضع الإنساني منذ انتهاء الحرب الباردة يلاحظ تزايد المجاعات والأمراض وتقلّص الحريّات حتّى في صلب الدّيمقراطيّات الكلاسيكيّة وانعدام توفّر العدالة بين شرائح نفس المجتمع وبين المجتمعات المختلفة وتراجع فرص الحياة الكريمة لكثرة البطالة... لذلك يبدو أنّ نهاية الحرب الباردة لم تنه التّاريخ ولكن عادت به إلى مرحلة العبوديّة رغم إعلان مواثيق تحرير العبيد.

❖ قبل أن ننهي حوارنا ماذا تقول حياة عمامو بشكل مختزل في:

– ابن هشام؟

مصدر مهمّ يلزمه تكوين متين للتّفريق بين ما هو أصلي فيه وما هو ملفّق.

– الطّبري؟

مصدر ثريّ ما زال ينتظر مزيد الاهتمام في كثير من جوانبه.

– محمّد بن سعد صاحب «الطّبقات الكبرى»؟

لا يقلّ أهميّة عن الطّبري وخاصّة بالنّسبة إلى التّاريخ الاجتماعي.

– أبو المهاجر دينار؟

والي من ولاة إفريقيّة اكتسب أهميّته لانتسابه إلى الموالي لذلك يمكن اعتباره نموذجا للاندماج الاجتماعي والصّعود إلى المراتب العليا.

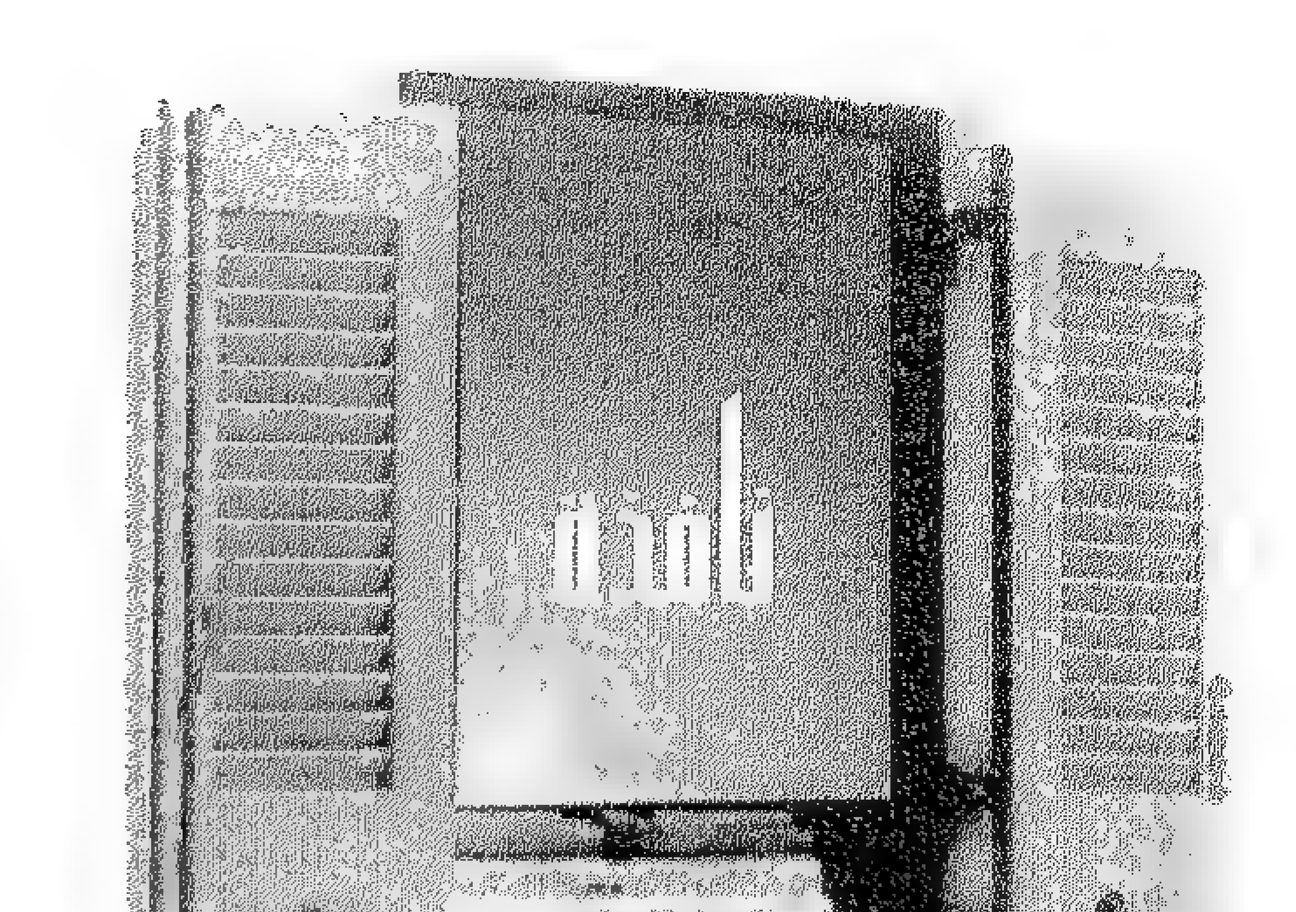
– مدرسة الحوليّات؟

مهمّة جدّا ولكنّها غير مفيدة للبحث في تاريخ الإسلام المبكّر.

– هشام جعيّط؟

أستاذي وله الفضل الأهمّ في تكويني.

❖ كاتب وصحفي ثقافي من تونس





ثمّة صلةٌ عميقة بين الخطّ والفكر؛ إذ قليلون هم الذين يجوّدون خطوطهم ويكون فكرهم مضطرباً، وكذلك قليلون هم الذين تكون خطوطهم رديئة وتفكيرهم عميقاً ومتوازناً، فجودة الخط هي في الغالب علامة على صحة عمل العقل ودقة التفكير فضلاً عن استقرار البنية النفسية للشخص، وقد ربط كثير من علماء النفس بين خطوط الإنسان وحالاته النفسية.

ولست أقصد ها هنا أن يعرف الشخص أنواع الخطوط ويقلّدها، فذلك أمرٌ قد يكتسبه المرءُ بالتعلّم والدربة، ولكنّ ما أقصده هو وضوح الخطّ وجماله وأناقته مما يريح عين القارئ ويتعلّق به قلبه، من غير أن يلتزم بالضرورة بنوع من أنواع الخطوط، غير أنّ معرفة أنواع الخطوط وتعلّمها ومحاكاتها هي أفضل وسيلة لتعليم المرء كيف يجوّد خطه ويجعل منه جميلاً وواضحاً.

إنّ الخطّ هو المعبّر عن روح صاحبه وشخصيته وفكره، فالتأنق في كتابة كلمة أو جملة والحرص على توضيحها ما هو إلاّ دليل على احتفاء الكاتب بمضمون تلك الجملة، وعلى ذلك فإنّ صاحب الخطّ الجيّد الأنيق يكون في العادة صاحب فكر راقٍ، ويكون خطّه الفكري سديداً.

إنّ الخطّ وسيلة من وسائل التعبير وبذلك يكون وسيلة من وسائل الاتصال، وكلما كان واضحاً وأنيقاً كلما كان أكثر نجاحاً في تحقيق التواصل مع الآخرين، والتعبير عن الأفكار والاحتياجات والغايات.

ومنذ أن تراجع الاهتمام بتدريب تلامذة المدارس على الخطّ، بدأ التراجع في مقدرتهم على الكتابة والتعبير، وواكبه التراجع في مستواهم التحصيلي، كما واكب ذلك تراجع في مكانة اللغة العربية لديهم.

ولذلك فإنّ من الضروري العمل على إعادة الاعتبار لدروس الخطّ العربي والاهتمام بهذه المهارة، من أجل الارتقاء بقدرة الطالب على التعبير عن نفسه والتأنق في عبارته ـ كنتيجة طبيعية للتأنّق في خطه ـ ومن أجل الارتقاء بلغته، وبتحصيله العلمي.

إنّ جودة الفكرة عاملٌ أساسيّ من عوامل جودة الخطّ، لأنّ صاحب الفكرة الجديدة والمتميّزة يعزّ عليه أن يكتبها بخطٍّ غير مقروء، على الأقل من باب حرصه على تدوينها وعدم التفريط بجزء من عناصرها، فيلجأ إلى كتابتها بأوضح خط وأجمله، وكلما ازدادت قيمة الفكرة ازدادت عناية كاتبها بكتابتها وتدوينها بأوضح ما يمكن انسجاماً مع وضوحها في ذهنه، لأنه يخشى على كلّ حرف منها إذا ما كتبها بخطّ رديء غير واضح.

وفي المقابل فإنّ جودة الخطّ عاملٌ أساسي في جودة الفكرة، إذ يعزّ على من يخطّ خطوطاً جميلة أن يجعل مضمونها ضعيفاً، ولذلك فإنه إمّا أن يبحث عن نصوص غنيّة بالقيم والمبادئ والمعاني الفريدة، أو أن يحثّ عقله على توليد معانٍ متميّزة وأفكار جديدة وعميقة.

فالخطّ والفكرة يؤازر كلّ منهما الآخر ويحفزه إلى مزيد من الجودة والوضوح والأناقة وعمق الدلالة وروعة التعبير.

والخطّ العربي عنصر أساسيٌّ من عناصر الحضارة العربيّة، لكونه أوّلاً وسيلة من وسائل الزخرفة الإسلامية ولا سيّما فنّ العمارة الإسلامية، ولكونه مادّة ملايين المخطوطات العربيّة المنتشرة في خزائن المخطوطات في العالم، ولولا الخطّ ما كان للتراث العربي والإسلامي ـ الذي هو أهم عنصر من عناصر المنجز الحضاري العربي ـ أن يدوّن ويحفظ وينتقل من من جيل إلى جيل؛ ولولا التفنن في الخطوط لما كان لهذه المدوّنات أن تقرأ وتحقق وتنشر وتترك أثرها الباقي إلى الأبد في عقول أهل الفكر والعلم، ولما استطاعت هذه الأمّة أن تحافظ على أهم عنصر من عناصر هويتها الثقافية، أو أن تقدم الدليل على إسهامها العميق في المنجز الحضاري الإنساني.

صحيح أن التكنولوجيا الحديثة قد وفّرت أنواعاً متنوعة من وسائل الطباعة والكتابة، لكنها لا يمكن أن تستغني عن الخطّ والكتابة بوصفها روح الكاتب التي تميّزه عن غيره، فهي كالبصمة له، وبوصفها أداة زخرفة وزينة وتعبير عن الأمّة.

إنّ العلاقة بين الخطّ والفكر علاقة تكامليّة وتبادلية، فقوة أحدهما تزيد من قوة الآخر، لكنه قد يتّفق أن تجد من يملك خطّاً بديعاً لكنّ فكره ضحلٌ، والسبب في هذه الحالة هو تقاعس الخطّاط نفسه في التعبير العميق عن أفكاره الخلاّقة، وفي المقابل قد يتفق أن نجد كاتباً مبدعاً ولكنّ خطّه غير جميل، وفي هذه الحالة أيضاً يرجع الأمر إلى تكاسل الكاتب في تعلّم أصول الخطّ وقواعده وتجويد خطّه وإن كان قادراً على ذلك.

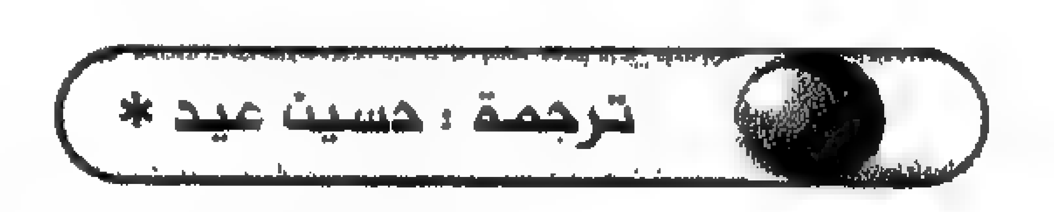
إن أصل القاعدة أنّ الخطّ الأنيق يعبّر عن فكر أنيق، وكلّ ما خالف ذلك فمرجعه إلى خيار الكاتب نفسه وليس إلى الخطّ أو الفكر.

---

* كاتب وأكاديمي أردني

حوار مع جابرييل جارسيا ماركيز:

«أعتقد أنه استقر في ذهني ألاّ أخترع أو أبتكر واقعاً جديداً. بل أن أوجد الواقع الذي تماثلت معه وعرفته!»


ترجمة: حسين عيد *

يتحدث الكاتب المرموق في هذا الحوار حول الثقافة وحمايتها وأدب أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية وجمهور القراء. كما تناول حديثه الموهبة والإلهام والتأثر وحرفة الأدب وأهمية العمل والتفرّغ للكتابة وتجربته الخاصة في إنشاء ورشة لكتابة القصة السينمائية.



❖ هل يمكن حماية ثقافة ما؟

ماركيز: إنّ السؤال الجوهري، الذي يجب أن تطرحه الحكومات والناس المهتمون بالثقافة، هو ما هو نوع الحماية، التي يمكن أن تقدمها الدولة للثقافة، بدون أن تتدخّل فيها وتهيمن عليها، والأهم من كل ذلك بدون أن تجعلها تابعة لفلسفة الحكومة السياسية. تكمن المشكلة مع وزراء الثقافة في أمريكا اللاتينية في إخضاعهم لتقلبات السياسة القومية. وتكون لأزمات مجلس الوزراء نتائج غير مباشرة على النشاط الثقافي. تتقدم السلطة بفعل حكومة يتبعها تعيين وزير ثقافة ليس له أي اهتمام بالثقافة، أو يعارض سياسات الوزير السابقة. وبناء على ذلك تعتمد الثقافة على سلسلة من مدخلات ومخرجات ليس لديها ما تفعله مع الثقافة، ويرتبط كل ما تقوم بالسياسة، والأسوأ حين تكون تلك السياسة موالية.

ينبغي أن تدعّم الثقافة بتوفير الشروط، التي تطوّرها بحرية. لكن ذلك يخلق مشاكل كبيرة في الحياة العملية، لأنه من المستحيل أن نتنبأ بالأعمال الإبداعية، أو أن نخطط لأي عمل إبداعي. وما هو أكثر من ذلك، كيف يمكن القيام بأي عمل حول ثقافة بدون أن نحدد ما تعنيه هذه الكلمة؟

تبعا لتعريف اليونسكو، فإنّ الثقافة هي ما يضيفه البشر إلى الطبيعة، وكل ما ينتج بشكل محدد بواسطة كائنات بشرية. أعتقد أن الثقافة هي استخدام اجتماعي للذكاء البشري. وكلما تعمّقنا - كما نعرف جميعاً - فيما يعنيه مصطلح «ثقافة»، سيكون لدينا وقت عصيب لاختزالها في عدة كلمات. ربما تكون الثقافة. وأعتقد أن وزير فرنسا السابق، جاك لانج، هو الذي قال هذا- كل أنواع الأشياء: طهواً، أسلوب كينونة، أو ممارسة جنسية، أو حياة، أو مزيجاً من كل ذلك، والفنون. إنّ لكل فعل معنى ثقافياً إضافياً. يكمن الخطر في أنه كلما اتسع مفهوم الثقافة، أصبح من الصعب معرفة كيف ندافع عنها.

❖ هل يمكن أن تعلّم الثقافة؟

ماركيز: إنني أتعجب في هذه اللحظة كيف أن الفنون والأدب والصحافة (التي تعتبر بالنسبة لي شكلا من الأدب)





والسينما (التي تعتبر فنا بكل تأكيد)، ينبغي أن تعلم. إن تعليما من هذه النوع يجب أن يكون عرضيا، وينبغي أن يكون غير رسمي.

كان لدي ورشة عمل تدعى «كيف تحكي قصة»، وذلك في مدرسة السينما في «سان آنطونيو دي لوس برناس» في كوبا، حيث كان يجلس حول مائدة بحد أقصى اثنا عشر شابا يتمتعون بخبرة في كتابة السيناريو. كنّا نحاول أن نعرف إذا كان ممكنا إبداع قصص بشكل جمعي، وأن نرى إذا كانت معجزة الإبداع يمكن أن تتم حول مائدة. كنّا أحيانا ننجح في المحاولة. كنت قد انطلقت بأن سألت أحدهم حول الفيلم الأكثر حداثة من بين ما رأي: «خبرني عمّ كان يدور الفيلم؟». كان بعض منهم يعرف كيف يحكي قصة، بينما لا يستطيع آخرون. قد يجيب أحدهم «إنّها قصة فتاة ريفية واجهت متناقضات حياة مدينة حديثة». ثم يقول جاره «كانت فتاة الريف قد سئمت أسرتها، لذلك سرعان ما وثبت ذات يوم إلى أول باص يمرّ بالجوار، وهربت مع السائق، وقابلت...». ويبدأ في سرد قصة الفتاة حادثا تلو آخر.

كان الشاب الأول موهوبا، لكنه لم يعرف أبدا كيف يحكي قصة. لم يولد بموهبة سرد القصص. الرفيق الثاني، الذي يعرف كيف يحكي قصة، كان ما زال أمامه طريق طويل قبل أن يصبح كاتبا. كان عليه أن يكتسب (التكنيك).

ذلك الشيء البالغ الأهمية - الذي يعتبر ثقافة أساسية. لا أستطيع أن أتخيل كيف يستطيع أي فرد أن يفكر في مجرد كتابة رواية بدون أن تكون لديه على الأقل فكرة غامضة عن عشرة آلاف سنة ماضية من الأدب. إذا كان عليه – أو عليها – أن يعرف فقط وجهة نظره الخاصة. ومن ثم يجب أن يعتاد الكاتب على عمل روتيني يومي، لأن الإلهام لا يهبط من السماء. يجب عليه أن يعمل على كل كلمة، في كل يوم من أيام الأسبوع.

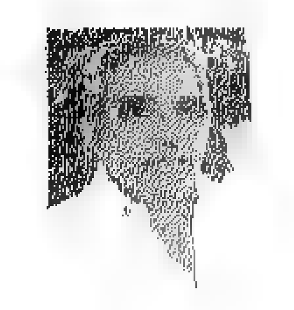
تعتبر الكتابة حرفة، حرفة صعبة تتطلب كثيرا من التركيز والنظام، مثلما يتطلب الفن التشكيلي والتأليف الموسيقي. وبالعمل عليها، سيصبح الفرد الذي يستطيع أن يحكي قصة كاتبا، ولن يحقق أي فرد آخر ذلك أبدا، سواء عمل أو عملت بجهد عليها. انه الأمر نفسه مع الموسيقى. إذا علمت أطفالك لحنا، فسيكون بعض منهم قادرا على ترديده كما هو، بينما لن يتعلم البعض الآخر أبدا.

❖ هل تنظر إلي نفسك كمفكر؟

ماركيز: ليس بشكل كامل. فالمفكر - كما يبدو لي - هو شخص له أفكار مسبّقة تقريبا، تجعله - أو تجعلها - في محاولة مقارنة باستمرار مع الواقع. وفي الحقيقة، فان المفكر يحاول أن يفسّر الواقع من خلال أفكاره أو أفكارها. إنني أعيش بعيدا عن أسلافي، وبعيدا عن وقائع الحياة اليومية. أحاول أن أفسر العالم وأبدع فنا من الحياة اليومية ومن المعلومات، التي اكتسبتها بانتظام عن العالم، بدون أفكار مسبقة من أيّ نوع. ذلك هو السبب، في أن الحوارات، تجبرني أسئلتها على أن أعطي أجوبة محددة، تكون شديدة الصعوبة بالنسبة لي، وينبغي أن تكون وجهة نظري حقيقة أصلية. ذلك هو كيف أعمل ككاتب. أعتقد أنني أستطيع أن أبرهن على أن كل سطر من كتبي قد ألهم بواسطة حقيقة أصلية، شيء إمّا أن أكون قد أخبرت به، أو خبرته، أو علمت به.

❖ في عالمك، تشمل المعلومات عدة أشياء...

ماركيز: ذلك صحيح. قال الناس ان روايتي «مائة عام من العزلة» تتضمن أشياء غير قابلة للتصديق، ولم تحدث أبدا. لكن، بالنسبة لي ، فان هذه الأشياء تتوافق مع خبرات الحياة الفعلية. تركت بعض قراءاتي علامتها عليّ مدى الحياة، وللمثال، كتاب مجلد وجدته ذات مرّة في سيارة نقل، كتاب لم أكن قد سمعت عنه من قبل أبدا. كان كتاب «ألف ليلة وليلة». وقد أمضيت سنوات حياتي المبكرة مطاردا برؤى بُسُط طائرة وجنٌ ينبثق من مصابيح. كان ذلك عجيبا.. وبالنسبة لي كان ذلك صادقا تماما.



الأكثر من ذلك، واحدة من الحوادث، التي كانت أكثر إثارة لي وبدت الأكثر فانتازيا، كانت جديرة بالتصديق- قصة الصياد الذي طلب من جارته أن تعيره بعض رصاص كثّالات لشبكته، وقد وعدها أن يعطيها بالمقابل أول سمكة يصطادها. أعارته الرصاص، وأوفى بوعده. وحين شقت المرأة السمكة، اكتشفت لؤلؤة بداخلها. الحياة مليئة بأشياء طبيعية تفشل المخلوقات البشرية العادية في أن تراها. يكمن ذكاء الشعراء في أنهم يرون غير المألوف في العادي.

وهكذا، كان السؤال الذي طرحته على نفسي: لماذا لا ينبغي على الناس، التي آمنت بالبُسُط الطائرة في «ألف ليلة وليلة»، أن تؤمن بأن الطيران قد وقع في قريتي نفسها أيضا؟ لا توجد بُسُط في قريتي، لكن هناك حصُر، لذلك



غابرييل غارسيا ماركيز

عن الحب وشياطين أخرى

رواية



يطير الناس على حصر، ويقومون بأشياء عجيبة، تلك التي نشأنا وعشنا بينها. أعتقد أنه استقر في ذهني ألاّ أخترع أو أبتكر واقعا جديدا، بل أن أوجد الواقع الذي تماثلت معه وعرفته. ذلك هو نوع الكاتب الذي أكونه.

❖ ماذا فعلت بعد رواية «مائة عام من العزلة»؟

ماركيز: بدأت أفقد الثقة في نفسي. وكان على أن أبذل جهدا، حتى لا أكرر أو أنتحل نفسي. كان على أن أغوص إلى أعمق وأعمق في الواقع، بمنح الكلمات عناية خاصة. بدون التحقق من ذلك، كانت لدي نزعة في أن أكرر أشياء وأضع الصفات نفسها مع الأسماء نفسها.

يتحدث الناس حول تأثير يمتلكه بعض الكتاب على آخرين. بالنسبة لي، لم أحاول أبدا أن أقلد كتابا أعجب بهم، بل على العكس، بذلت كل ما يمكنني من جهد كي لا أقلدهم. لكن يكمن في إرادة التفرد خطر السقوط في الفخ المقابل، وتكمن المشكلة في كيفية تفادي تقليد الفرد لذاته.

في روايتي الأخيرة «عن الحب وشياطين أخرى». كلمات ماركيز هنا ترتبط بزمن إجراء الحوار في فبراير ١٩٩٦. القصة التي تجري أحداثها في كارتاجنا دي انديس في القرن الثامن عشر، والتي حاولت أن أعيد فيها إبداع الثقافة، العقلية، وحساسية المرحلة. ولكن كان أصعب الأشياء جميعا، أن أتأكد من أنّ الرواية مختلفة عن أسلافها. اعتقد أول من قرأها من الناس أنّ فيها رزانة ليست من سمات أسلوبي. كنت مبتهجا، لأن ذلك كان هو ما هدفت إليه، ألا أبعدها عن نفسي فقط، بل عن كتبي الأخرى أيضا. لكنها ينبغي أن تنتمي إليّ، لأنّ كل الكتب تشبه مؤلفيها. وبشكل أو بآخر، فان كل كتاب يعتبر سيرة ذاتية. وكل شخصية خيالية هي ذات متنيّرة أو ملصق مصنوع من هذا العنصر وذلك من المؤلف وذكرياته ومعلوماته. يبدو لي أن عمل الكاتب يتطوّر نتيجة للحفر عميقا بداخل ذاته، كي يري ما هناك، من أجل حلّ ما يبحث عنه وكشف غموض الموت. نحن نعرف أن غموض الحياة لن تحلّ شيفرته أبدا.

❖ هل يعتبر هذا استغراقا في أدب أمريكا اللاتينية؟

ماركيز: إنها حقيقة أن أمريكا اللاتينية قد أثبتت صحة أدب شديد الخصوصية، هو أدب الفروسية. ولم تكن مصادفة أن منعت روايات الفروسية بعد ذلك في المستعمرات الأسبانية. لقد حررت الخيال! وبسبب من هذه الروايات، فان مؤرخي الغزو كانوا مستعدين لأن يصدقوا ما رأوا. لكن ما رأوه تجاوز ما كانوا قادرين على تصديقه. قاد ذلك إلى مولد عالم الفنتازيا، الذي سميّ فيما بعد «واقعية سحرية»، واعتبر سمة مميزة لثقافة أمريكا اللاتينية.

❖ حين تفكر في جمهورك حاليا، هل تفكر فيه وفق شروط أمريكا اللاتينية، العالم المتحدث باللغة الأسبانية، أو العالم على اتساعه؟

ماركيز: إنّ أهم شيء هو أنه ينبغي أن تستميل جمهورنا الخاص. إذا قررنا أن نفعل ذلك، فانه يعني أننا قلنا شيئا صالحا، وعندئذ فقط سنثير اهتمام بقية العالم. لا يكتسب الكاتب جمهورا بالصدفة. أولا ينبغي أن يكون هناك تماثل مع الواقع الذي يثير اهتمام هذا الجمهور. ثم ينتشر هذا التماثل، ليثير اهتمام العالم كله.

لكن أهم شيء، هو أننا لا ينبغي أن تستمر في القيام بما نعتقد أننا يجب علينا القيام به. وسرعان ما تبدأ الأشياء تحدث. حين بدأت الكتابة، لم أكن أتخيّل أبدا أنه سيكون لي أي قراء، ناهيك عن ذكر أعداد كبيرة منهم. كانت رواية «مائة عام من العزلة»، هي كتابي الخامس. كان ذلك قبل أن ينشر أول كتاب بخمس سنوات. كم انتقلت من ناشر إلى آخر، ومن دار نشر إلى أخرى. وأخيرا صدرت، لكن انقضى وقت طويل قبل أن تبدأ في الرواج. يجب عليك أن تقوم بعملك الخاص، ثم انتظر لترى. وكي يكون الفرد قادرا على أن يعيش من كتابته، فان تلك تعتبر ضربة حظ. لا يمكن أن يكون ذلك هدفا.

❖ بالنسبة إليك ككاتب، هل كانت هناك انتقالات جديدة، لحظات شك، وتغيرات في الاتجاه؟

ماركيز: لقد قمت بوثبتين كبيرتين في الظلام. كانت الأولى هي التوقف عن تدخين السجائر، أو ربّما ينبغي القول ان السجائر هي التي توقفت عن تدخيني. كنت قد علقت بها كلية، وكنت أدخن أربع علب يوميا. لم أعان أبدا من التهاب شعبي، ولم ينصحني الطبيب أبدا بأن أتوقف عن التدخين. لكن ذات يوم أبعدت سيجارة، ولم أعد أبدا إلى التدخين بعد ذلك. ثم، حين جلست لأكتب، تيقنت أنني لم أكتب من قبل أبدا سطرا واحدا بدون تدخين سيجارة، وتساءلت «والآن، ماذا سيحدث؟» هل ينبغي أن أنتظر حتى اعتاد على الكتابة بدون تدخين، أم أجلس فورا وأبدأ في الكتابة؟ لقد أثبتت الحاجة إلى الكتابة أنها الأقوى،

وهكذا جلست أمام الآلة الكاتبة. لكن مشكلة أخرى سرعان ما برزت إلى السطح: يداي. لقد دخلتا الآن طريقا لم يكن هناك فيه سيجارة ليمسكا بها. لحسن الحظ، أن ذهني لم يكن متأثرا. وهكذا تقدمت في العمل كما كنت أفعل سابقا.

حدثت القفزة الثانية في الظلام، حين استيقظت يوما، وقد تأكد لي أن علي أن أقوم بعمل وحيد، وكان ذلك العمل هو أن أكتب. قبل ذلك كان علي إمّا أن أكتب أو أعمل. للتلفزيون، والإعلان، أو الإذاعة. وذات مرة وضعت مرسيدس، زوجتي الأمر كما يلي: «ماذا ستفعل اليوم: عمل أم كتابة؟». كان لدينا «عمل» منفصل له هدف مالي، والآخر «كتابة» لم يكن لها ناتج سار. وذات يوم، استيقظت وقلت لنفسي «من الآن فصاعدا، ليس علي أن أعمل أكثر من ذلك. يمكنني أن أكتب فقط، أو لا أكتب». لكنني سرعان ما عرفت الخطر الذي جلبته هذه الحرية. «إذا لم أكتب في ذلك اليوم، فربما لن أكتب غدا، أو في اليوم الذي يليه». لكنني واظبت على الكتابة.

ثم واجهتني مشكلة أخرى. كنت دائما صحفيا، وفي ذلك الوقت كان يجري إعداد الصحف ليلا. كانت تلك حياة بوهيمية: كنت انتهي من عملي في الجريدة في الواحدة صباحا، ثم أكتب قصيدة أو قصة قصيرة، حتى تقترب الساعة من الثالثة، ثم أخرج كي أمارس لعبة القناني الخشبية skittles ، أو أتناول كوبا من الجعة. وحين أعود إلى البيت عند الفجر، قد تعبر السيدات اللاتي ينتمين إلى الطبقة العاملة إلى الجانب الآخر من الشارع خوفا من أنني إمّا أن أكون مخمورا أو أنوي أن أهاجمهن من الخلف أو أغتصبهن. لم يكن أمرا سهلا الانتقال من الليل إلى النهار كي أكتب.

«يكمن الخطر في أنه كلما اتسع مفهوم الثقافة، أصبح من الصعب معرفة كيف ندافع عنها»

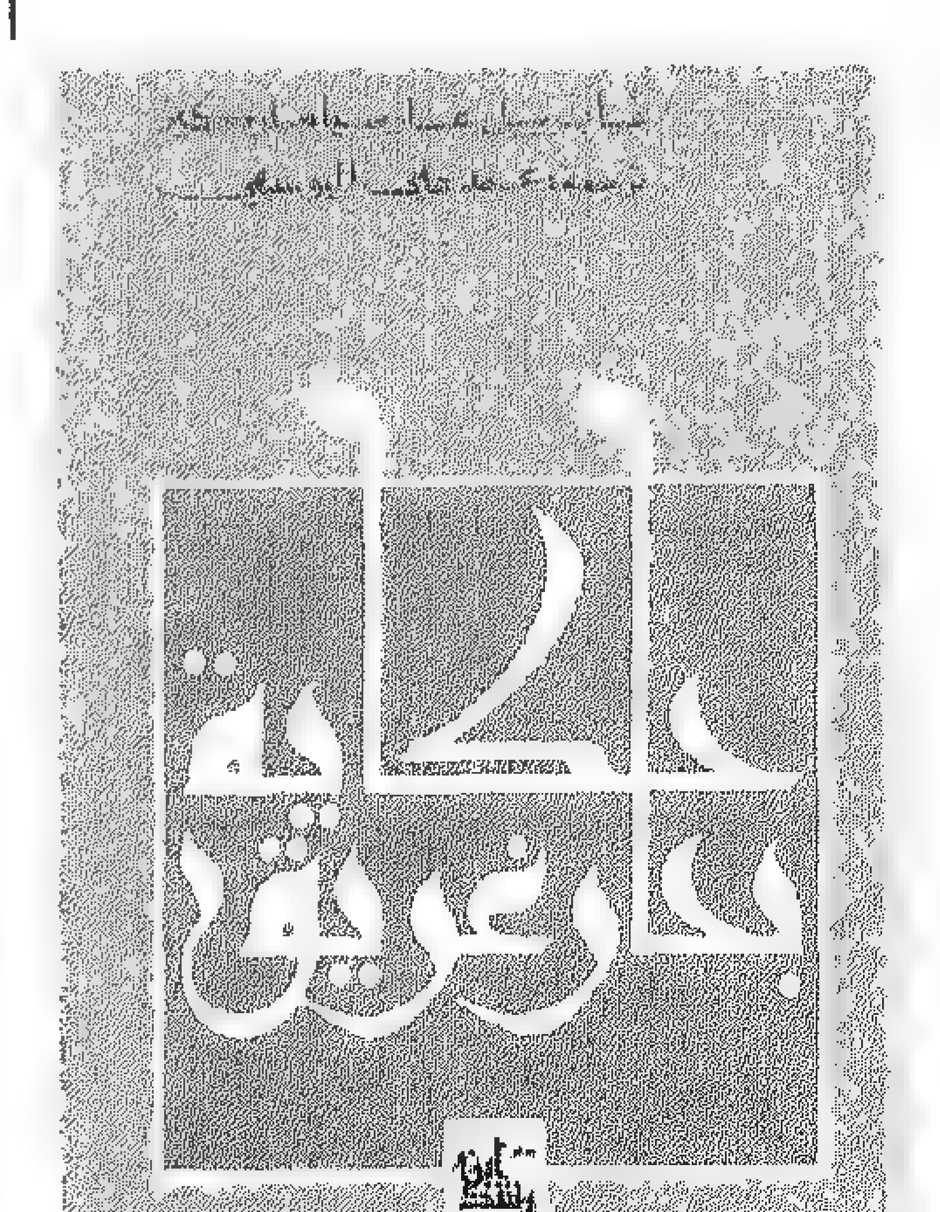
مع حريتي الوليدة، جعلت نفسي أحافظ على ساعات عمل المصرفي، أو بالأحرى ساعات عمل كاتب البنك، كما لو أنه ينبغي علي أن أتقدم كل يوم في موعد محدد. كنت أبدأ في وقت محدد، وأنتهي في وقت آخر معلوم. وهذا أمر مهم. إذا انهمكت في الكتابة، ولم تتوقف في الوقت المناسب، فان الصفحات التالية ستكتب بواسطة شخص مجهد. إنّ المشكلة الكبير لمعظم الكتاب، الذين لا يكسبون ما يكفي كي يكونوا قادرين على أن يكتبوا طوال الوقت، هي أنهم يكتبون في وقت فراغهم، وبكلمات أخرى حين يكونون مجهدين. ذلك أدب ينتجه رجال مجهدون. حين تجرفني العاطفة وأتجاوز الوقت الذي يجب أن أتوقف فيه، فإنني أنتهي إلى كتابة مجهدة. يحتاج الكاتب إلى نظام صارم، للبدء والتوقف في مواعيد محددة.

تبدأ مدرسة أطفالي في الثامنة صباحا. وأنا الشخص المسؤول عن توصيلهم إليها. ثم ينبغي على أن أجلس وأكتب حتى الثانية بعد الظهر، حين أرجعهم ثانية إلى البيت، عندها أشعر بكل ما لدي من وعي، أنني قد استحققت يومي وطعامي. في فترة ما بعد الظهيرة، أذهب إلى السينما، أو أرى أصدقائي، أو أقوم بأي أعمال مفيدة مختلفة، دون أي شعور بالذنب.

أشعر بالذنب بين الكتب. حين أنهي أحد الكتب، لا أكتب لفترة، ثم يكون على أن أتعلم كيف أقوم بالانتهاء من كل ذلك مرة أخرى. تصبح ذراعي باردا، لأن هناك عملية تعلّم عليك أن تخوضها ثانية قبل أن تعيد اكتشاف الدفء الذي يغمرك حين تكتب. لذلك، كان على حقيقة أن أجد شيئا يجعلني أستمر في الكتابة بين الكتب. وقد حلت تلك المشكلة بكتابة مذكراتي. ومنذ ذلك الوقت، لم أترك مكتبي يوما واحدا. حين أسافر، أكون أقل صرامة، لكنني أدوّن في الصباح مذكرات مختصرة. يعني كل ذلك أن هناك بعض الصدق في القول بأن واحدا بالمائة من الكتابة إلهام و٩٩ في المائة عرق.

إنني أدافع أيضا عن الإلهام، لكن ليس بذلك المعنى الممنوح له بواسطة الرومانسيين، الذي يعتبر بالنسبة لهم نوعا من استثارة مقدسة. حين تعمل جاهدا على شيء ما، محاولا أن تجعل له معنى، قلقا عليه، ونافخا فيه حتى يصبح لهيبا، عندئذ تصل إلى نقطة حيث يمكنك أن تسيطر عليه وتتماثل معه بشكل كامل، لدرجة أن تشعر بأن الريح المقدسة قد أملتها عليك. تلك حالة من الإلهام موجودة، نعم، وحين تجرّبها، على الرغم من أنها قد لا تستمر طويلا، فإنّها تكون أعظم سعادة يمكن لأي فرد أن يختبرها على الإطلاق.

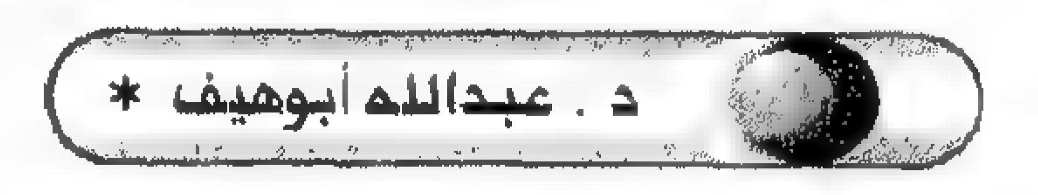
*** نشر هذا الحوار في مجلة «كوريير»، التي يصدرها اليونسكو بعدد فبراير ١٩٩٦، وقام بإجراء الحوار بهجت النادي، عادل رفعت، وميجيل لاباركا.**




غابرييل غارثيا ماركيز



مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية
« تماسخت » للحبيب السائح أنموذجاً



١- المفتتح: إن الموضوع الأخطر في الرواية العربية الراهنة هو الإرهاب الصادر عن التعصب والقمع والتطرف السياسي والديني والعقائدي والاجتماعي مهما كانت الحجج والادعاءات الظالمة والجائرة التي تلغي الحرية، بل تقتل الإنسان ما لم يواجه هذا الإرهاب. وقد انعكس الإرهاب الصهيوني على الإنسان العربي، من الحرب المعلنة إلى الاغتيال والقتل والأسر وسوى ذلك من الإرهاب السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، ويتصل الإرهاب الصهيوني بتحدي إسرائيل وغطرستها أمام المجتمع الدولي، وانتهاكها لحقوق الإنسان، وعنصريتها ضد العرب ووجودهم(١).



وامتد الإرهاب إلى قوى داخلية رسمية وغير رسمية، وكان صلف التعصب مثاراً لأفعال القمع نحو استئصال «وجود حتى البديهيات المتعلقة بحرية الفكر والإبداع وحضور الدولة المدنية وقيم المجتمع المدني على السواء»(٢). وقد كان جابر عصفور صريحاً في طلب مواجهة الإرهاب في عمومه، والإرهاب الديني في خصوصه، وتوسيع فعل المقاومة وتعميقه في الداخل، وجعل كتابه النقدي «مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب المعاصر» (٢٠٠٣) موقفاً موازياً، «ينطوي على جذريته الخاصة التي تتمرد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب، مؤكدة باختيارها واتجاه تحليلها ضرورة تأكيد قيمة الحرية في كل مجالاتها، وعلى رأسها الإبداع الذي هو سعي إلى تغيير علاقات الواقع إلى الأعدل والأفضل والأجمل»(٣).

وقد كان التعبير الروائي عن الإرهاب، ولا سيما نموذج المتطرف الديني - الإرهابي، أضعف من فعل المقاومة، وما يزال «إلى اليوم نموذجاً نائياً عن الوعي المحدث، وذلك منذ أن انحازت الكتابة الروائية إلى أبطالها المحدثين فوضعتهم في الصدارة من أبنيتها، ويبدو أن العقل العربي المحدث بوجه عام ظل مشغولاً باجتلاء صورته، باحثاً عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التي تتجلى في نماذج لم تنل من الدرس التأملي والتفكيك الواعي للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث. ولذلك ظل نموذج المتطرف الديني أو الإرهابي، بوصفه نموذجاً للحدّ الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدي المعمم، بعيداً عن بؤرة التأمل الذي يغوص عميقاً في الشخصية التي ينطوي عليها النموذج، والوعي الذي يتجسد به»(٤).

٢- مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية:

ومثلما لفت جابر عصفور النظر إلى ريادية التعبير الروائي عن الإرهاب الديني عند الطاهر وطار في روايته «الزلزال» (١٩٧٤) على وجه الخصوص،

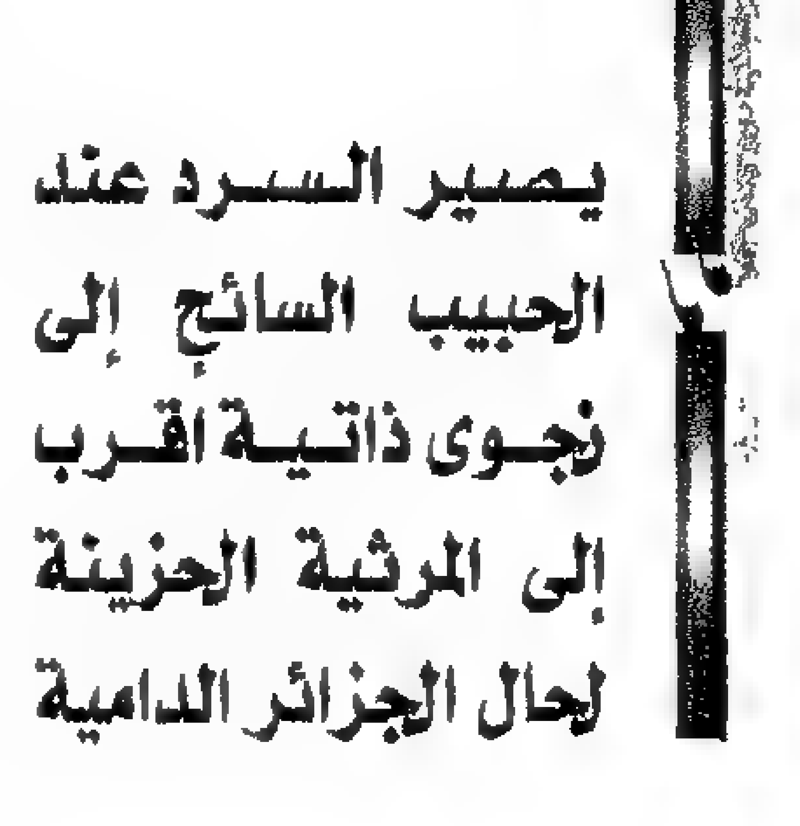
فإن الرواية العربية في الجزائر قد استغرقت في تصوير أثر الإرهاب، في روايات كثيرة مثل «تيميون» لرشيد بوجدرة (١٩٩٤) و«الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار (١٩٩٥) و«سيدة المقام» لواسيني الأعرج (١٩٩٧)، وقد تحدث مخلوف عامر عن هذه الروايات الثلاث، على أن الإرهاب في تصويرها له «مظهر من المظاهر الأصولية، إنه رأس الحربة والجناح المسلح، وما الأصولية سوى الخزان الخلفي الذي سيظل يفرز الممارسات الإرهابية ما بقي. وقد تخبو جمرة الإرهاب تحت رماد التواطؤات السياسيوية زمناً، ولكنها ستستعر كلما حرّكت الأصولية ريحها»(٥).

وأفضت رواية «ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري» لواسيني الأعرج (١٩٩٧) إلى أن الإرهاب الديني تعبير عن فجائعية الذات القومية في الجزائر(٦).

ومثّلت رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي (٢٠٠٢) الإرهاب . اللعنة الجزائرية، و«الجحيم الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين الذي لم تفتأ تكتبه روايات الطاهر وطار والحبيب السائح والزاوي أمين وبشير مفتي وجيلالي خلاص وأحلام مستغانمي وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وسعيد مقدم وإبراهيم سعدي»(٧). وأتوقف عند سرد الحبيب السائح وروايته «تماسخت».

٣- تجربة الحبيب السائح السردية:

نشر القاص والروائي الجزائري الحبيب السائح مجموعته القصصية الأولى «القرار» بدمشق عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٩، ثم أصدر مجموعته الثانية «الصعود نحو الأسفل» بالجزائر عام ١٩٨١، وروايتيه «زمن النمرود» (١٩٨٥) و«ذاك الحنين» (١٩٩٨) بالجزائر أيضاً، ثم عاد ونشر مجموعته القصصية الثالثة «البهية تتزين لجلادها» عن اتحاد الكتاب العرب (دمشق ٢٠٠٠) ورواية «تماسخت» بالجزائر عام ٢٠٠٢(٨). وهذه هي حصيلة كتابة ربع قرن من القصة والرواية، وإذا لاحظنا أن الحبيب السائح لا يطوّل نصوصه



يصير السرد عند الحبيب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المرثية الحزينة لحال الجزائر الدامية

السردية القصصية والروائية، أدركنا أنه مدقق ومجود في هذه الكتابة، ولربما كان ذلك لاهتمامه بالتعبير الاجتماعي والتاريخي عن المأساة الجزائرية في تحولاتها القاسية الصعبة، ويؤيد ذلك تحليلنا لمجموعته القصصية الأخيرة تمهيداً لشرح رؤى المواجهة في الرواية.

من الواضح أن عنايته الشديدة بالتعبير الاجتماعي والتاريخي جعلت سرده عصياً على التجنيس الأدبي في بعض النصوص، لأن كتابته، في هذه المجموعة القصصية، تدرج في غالبيتها، في طبيعة النص السردي الوجداني الواصف لذات مؤرقة ومتوجعة لما يحدث في الجزائر المبتلية بالقتل والموت المجاني، فتتسرب النصوص السردية في نسق حكائي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي تفيض على حوافه اللغة المجازية عن بنية فنطازية تتطوح في أمداء الخيال المجنح، أو تتكسر على جنبات واقع مؤلم. إنها تنويعات لوقائع تنطبع على صفحة وجدان مأزوم في صوغ حداثي يتشظى فيه الزمن، وينكسر السرد، وتتباعد الأمكنة، وتتقارب سوى صوت راو مضمر معذب مما يحدث، ومما يرى.

يصير السرد عند الحبيب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المرثية الحزينة لحال الجزائر الدامية حين تختزل محنتها في دوامة الشجن القومي الصريح، على أن القاص يمتلك مقدرة طيبة على تثمير هذه النجوى أغراض السرد الدالة. وتكاد القصص جميعها تشكل وحدة سردية حول التأسي لحال الجزائر المروعة، وقد وضع الحبيب

كلمة مفتاحية في مطلع قصة «أحزان الحي السعيد» هي تعزية بصريح العبارة إزاء ما يجري من أهوال «فلم يحدث أن دفنت سعيدة أبناءها خشية أن يطلع النهار، فكيف أقتلع هذا الألم من قلبي فأعلقه على كبدي؟» (ص٥).

وليست القصة بعد ذلك إلا عزاء مؤثراً على لسان أخت فقدت أخاها خالداً في حمى القتل المنتشر، إذ ترتفع نبرة السارد الشجية في استرسال النجوى القاهرة إدانة للقتلة: «ولكن الفتيان لم يتفرقوا. وبما تبقى لهم من هواء في رئاتهم هتفوا: عينوا القتلة» (ص١٥).

ويستكمل الحبيب السائح تنويعاته على مناخ القتل والإرهاب في قصة «الخوف»، فقد صار الفضاء مثقلاً بالإحساس المرير بالنهاية:

«يحس عبد الله في ظهره، ولا يلتفت كيلا يرى فيضان نبع دمه. ثكلى تطعم ثديها رصاصات، وأرملة تحفر وجهها بخنجر، ويتيم يبحث بأصابعه عن دمعة في عينيه شريتها شظية تفجير» (ص٢٣).

ويمعن السائح في تصوير مناخ القتل المجاني الذي غطى الحياة اليومية في قصة «شجر فقد ظله»، ويعمّق شجنه في نجوى مفتتح قصة «صديقي الذي غادر» بقوله: «عبث أن تعيش كي تموت. ولكن حمق أن تعيش كي تموت قبل الأوان» (ص٤١).



ويوغل في وجدانياته عن الإرهاب المدمر لكل شيء في قصة «رسالة بريدية لم تبعث»، حين تصير القصة إلى خطاب ذاتي موجع «إنه لشر عظيم وبأس مستديم أن تدمر هذه الحياة الرائعة في هذه الجزائر الجميلة، وأن تُرى شناعة الفعل في سلبية قاسية فلا توقف» (ص٥٥-٥٦).

ويغطي الحزن الشامل على المدينة الغارقة في الموت من خلال ذكرى سيدة الحي يامنة التي تندغم في صورة المدينة في قصة «يامنة»:

«وأنطوي في زاوية وحدتي محاصراً بدمهم جميعاً، تستبكيني وجوههم النابتة منه عليقاً يعرش في ذاكرتي، فأصرخ بحثاً عن وجه أمي متسلقاً

جدار عزلتي، علني أراقب من سوره وجه يامنة فأجد مدينتي غائبة» (ص٧٤).

ولعلنا نحلل قصة واحدة مثالاً لأسلوبية الحبيب السائح، فثمة إدانة شاملة نحو العبث الخانق للوجود في القصة التي تحمل اسم المجموعة «البهية تتزين لجلادها». ينتظم النص السردي في استرسال الراوي المتكلم عن جنازة ينفتح معها السرد إلى وصف صريح للشجن الناتج عن الرعب المنتشر حيناً أو الاشتغال الرمزي عن الأذى المحدق بكل شيء حيناً آخر. تبدأ القصة بوصف الموكب الجنائزي الكبير بعدد سياراته، ووصف حالة الراوي المشارك في الفعل: «وأنا وحيد منعزل، ضخم بأعداد المعزين، انتظر قدري، مهيب بإطباق صمته، وكل شيء في داخلي يرحل، آخره يندفع عند مجموعة البيوت الواطئة في سفح الجبل المحمر الكف» (ص٧٧).

على أن هذه الافتتاحية السردية تتفرع إلى حوافز أو أفعال قصصية كامنة أكثر مما هي ظاهرة:

– أخته التي قضت، ثم جاء الاستقلال، ولا يعلم قبرها، والبحث في المقبرة عن شاهدتها وما يفضي السرد عليه من ارتجاعات وقائع ورؤى وأحلام، وقد داخلتها صور الرعب أمام الإرهاب وفظاعته كمثل قوله: «بحثت عن شاهدة تحمل اسم أختي، ماتت أو قتلت أو استشهدت قبل أن يدخل الرخام المقبرة، تنتظران جسداً نهشت رشاشات الكلاشينكوف من صدره وبطنه، وأنا يحسك أمعائي خوف جبان، قبل أن يطلق عصفة واحدة من مسدسه الرشاش» (ص٧٧).

– ذكر زوج أخته المكروه.

– ذكر جريمة قتل وبحث الأم عن وجه ابنها المقتول.

– زيارة سوق القرية وواقعة دم أخته الذي سال ثلاث مرات.

– فعل الاغتيال المبهم الذي يغطي على المشهد فيما سماه «عرس الرصاص» (ص٧٩)، قبل أن يغادر الفاعلون إلى الجبال.

– تعليق مراسل التلفزيون على مشهدية الموكب الحزين الممتد إلى أعماق الراوي: «والموقف رائع بحزنه، لا يفوق حزني، وهو يقطع وسط المدينة، والكلمات التي تترجرج تأبيناً تنبت شعراً في قلبي يشتعل دماً ليس للرجال الحاضرين، في المقبرة أن يكفكفوه، لم يبك أختي أحد، ليس من صفات الله الحنان؟» (ص٧٩).

– وطأة الإرهاب في إهاب الموت على والد الضحية القعيد في كرسيه المتحرك.

– مراسم الدفن والتأبين وصلاة الغائبة.

– استعادة لحظة الضحية والجلاد: «ما الذي رأت أختي في يد جلادها، كيف نظرت إلى ربّها، أي رعدة هياتها لبرودة النصل، لخرس الحديد الأسود فاغر الفوهة، ناراً، والموت واحد» (ص٨١).

– الالتفات إلى معان أخرى ضمن فعالية الترميز في دواعي فعل القتل المجاني: «واسمي خزيي، ومدينتي عاري، وهذه السماء غمي، وأختي همي، وتراب الأرض هذه معدن في قدمي، أبرئني من صفة ومن نسب، ومن هوية ومن وجود ليست حياتي جديرة بهما، يرميني في لجة ماضيّ، تمضي إلى سحقها، فإذا عدت فإنما لأسير علامة شهادة على إنسان يؤدي آخر فعل له في مدى انهياره» (ص٨٢).

– تصاعد نبرة الرثاء في اندغام السرد بلغة الوجدان: «فهو قدري أني جئت هذا الزمان الكنود أبغي عزته المفقودة، وتسقط رأسي في هذه المدينة الجحود، فأرعب، أرهب، وأعزل من كلّ شيء عن أي شيء، حتى لا سبيل تبدو في أفقي، والمطالع مغلقة» (ص٨٣).

– تقرير حال القتل: لوعة صورة ابنة أمه المغدورة، أخته المقتولة، لوجه ابنها الشهيد، حتى إنه صار يغبط الذين لم يولدوا بعد، والذين لن يروا نور ظلمته أبداً في هذه المدينة المخبولة: «يقدد كبدي أن أشهد وجه الهمجية، وأراني حيالها أوهن من خيط عنكبوت» (ص٨٣).

– الاعتراف بالذل في ضمير الراوي مما يشهد على جرائم القتل المجاني: «يستكثرون عليّ هوائي، ويلمّون أصابع أيديهم على الحديد ناراً أو حزاً» (ص٨٤).

– وصف الذات المهيضة الجناح ذاتاً عامة مؤرقة نحو استتباب الترميز، فالضحية هنا هي الجزائر المدماة: «كذلك تكتب لأختي، وقال الحكيم. الشهداء لا يغسلون، هم الحياة، ولا تتلى عليهم الآيات، هم الشفاعة» (ص٨٥).

– استعادة فعل القتل، بينما أخته «وحيدة في جوف الصمت والجلاد والشاهدين» (ص٨٧).

– استعراض حالات قتل أخرى: اغتيال ثلاثة مواطنين في الضاحية.

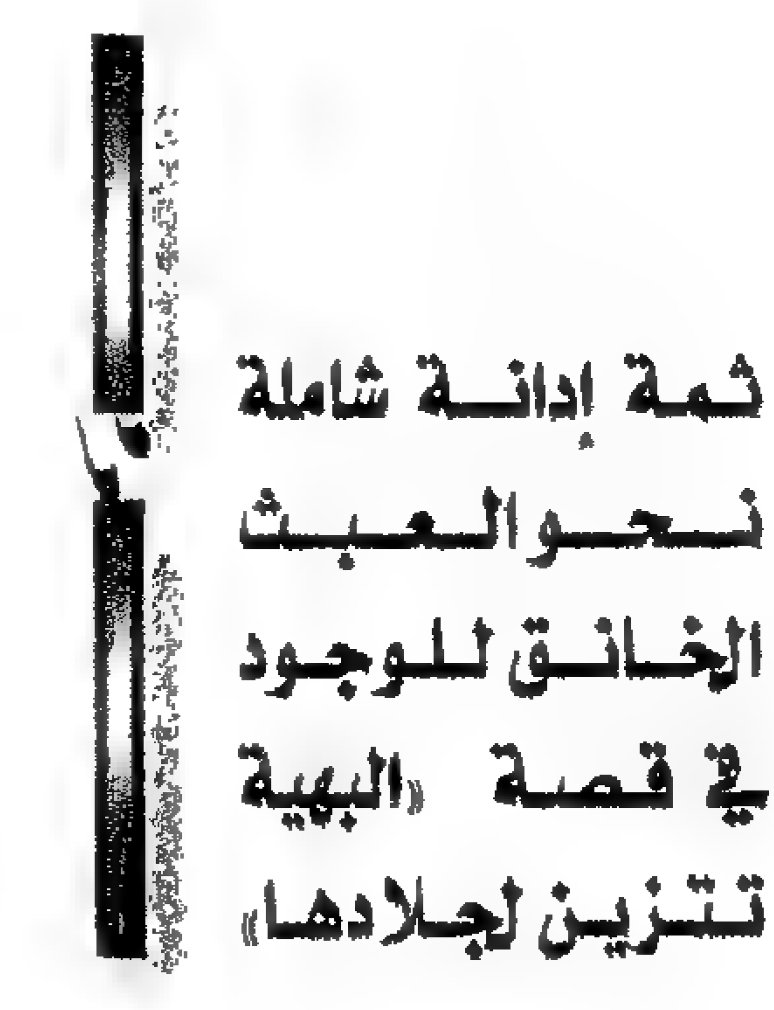
– الاستغراق في مدى الإيمان وطقوسه في مواجهة غراب الموت المنتشر.

– الالتفات الترميزي إلى شجن الإرهاب: نبأ اغتيال عشرة مواطنين آخرين، من بينهم عون أمن ودركي وقاض وصحفي ومجاهد (ص٨٩).

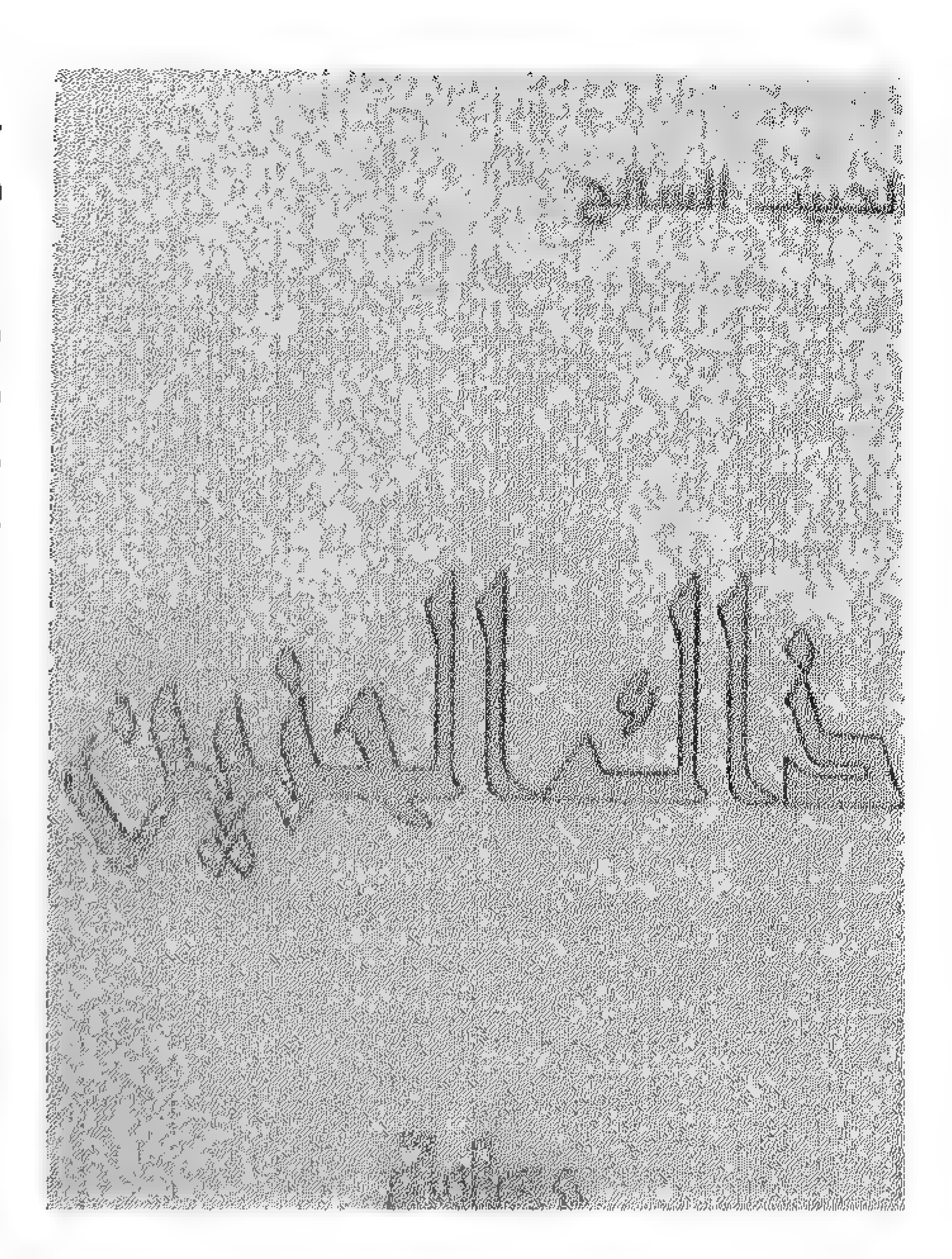
– كمال التوهم في ترميز الذات العامة: «وأختي يجب أن تكون فائقة الجمال، بهية تزينت لجلادها» (ص٩٠-٩١).

– الإفصاح عن دلالة الترميز الفظيعة في بعدها التاريخي: «منذ نيف وأربعة عشر قرناً أنوء بانتهاري، وفي كلّ حول انتظر نجمي.. لانبذن في الحطمة» (ص٩١).

– خاتمة المرثية لحال الجزائر: «ضحك جلاد أختي أو قهقه أو صرخ، غير أن الرشاشات انتحبت نار دمع لدم كيما تنتشي الحماقة» (ص٩٣).



ثمة إدانة شاملة نحو العبث الخانق للوجود في قصة «البهية تتزين لجلادها»



ولا يخفى أن التحفيز غدا واضحاً في تأنيث المعنى أو تجنيسه بتوكيد العلاقة بين أخته والجزائر.

قصص «البهية تتزين لجلادها» سرد مفتوح على محنة الجزائر الدامية الذاهبة في القتل والإرهاب المجاني، على أن مهارة مؤلفها السردية تجعل من هذه القصص مرثية تتلفع الخطاب القصصي، وتوازي بين صوت النجوى الموجع وأصداء التاريخ الشاحبة والحزينة.

٤- «تماسخت» ومواجهة الإرهاب:

تنخرط رواية الحبيب السائح «تماسخت: دم النسيان» (٢٠٠٢) في مواجهة الإرهاب، على أن دم الجزائري المستباح يتسربل في النسيان، ولا يبقى إلا شعور المهان ما لم ترتفع إرادة المواجهة.

وتفيد العتبة السردية الأولى، العنوان إلى أن الإرهاب يحوّل الجزائر إلى مسخ أو ممسوخة، و«تماسخت» بالأمازيغية، بوصفها لهجة لغوية عربية تعني «المسوخة»، بإضافة سابقة التاء للتأنيث، والكلمة بوحدتها التصريفية مأخوذة من الثلاثي «مسخ»، ثم أوحى العنوان بدلالته الإيحائية المتعالقة مع الدلالة المعنوية لدم النسيان، وكأن الجزائر مغمورة بعذاب الإرهاب القائم على مسخ الوجود وإملاءات القهر إلى حدّ نسيان جرائم القتل والإبادة.

صدّر الحبيب السائح روايته برؤيا تتبدى فيها حيونة الإنسان بالقتل والتدمير، فسمع «صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعباً بهول التفجير» (ص٥). ووزع روايته إلى فصول مرقمة، حيث انغمر كريم بالحزن لاغتيال زميل لهم، فترسخت المحنة ولعنة اليوم الذي وطأت فيه قدماه مدرج كلية الصحافة إزاء خيارات التكون الذاتي.

وجعل المسوخة فضاء للرواية من التصدير الشامل لهيمنة الإرهاب على مظاهر الحياة كلّها من امتدادات جغرافية المكان إلى فيوضات التاريخ الحديث المعبأ بهول الدمار الذي جعل الحياة اليومية محنة وجود ملعون يشوه العزيمة نحو الخيارات كلّها.

ويكاد يتوازى السرد العام مع السرد الذاتي: سيرة الشخص الهارب من جحيم الإرهاب في الجزائر إلى المغرب ثم إلى تونس وهي تتناغم مع سيرة الوطن المهدد بالعنف والقتل ومستنقعات الدم، وقد تدهور الوضع الأمني، والحدود أغلقت، وفرنسا تشدد إجراءات منح التأشيرة أمام مئات الآلاف المتأهبين للمغادرة، حتى أن «بعض المسؤولين الكبار يكون رحلّوا عائلاتهم إلى الخارج»، ويضيف محاور آخر: «- أعرف محامين وأطباء ومهندسين ورجال إعلام وجامعيين قد غادروا فعلاً» (ص١١).

وتؤشر حركة الشخص الهارب من أرضه المحاصرة بالإرهاب إلى أن هذا الجحيم منتشر في المغرب العربي كلّه من الجزائر إلى تونس والمغرب، مما لا يجعل الحدود بين الأقطار مانعة لهذا الإرهاب، بل تقوية سبل وعي المأساة.

وثمة راو مضمر غائب عارف يشي بالخطاب شيئاً فشيئاً، ويتماهى أحياناً مع شخص المروي عنه: كريم، كقوله:

«لم ينتحب على ما آلت إليه حاله ولا عزا تلكّأه المتكرر، في حسم موته، إلى نكادة حظه في أنه لم يقيّض له أن يكون إنساناً آخر غير الذي كانه وصاره، ولكنه لم يتوصل إلى تأويل عجزه، بعد مراس، عن أن يرسم حرفاً، لما استسلم في معركته ضد الخوف وسحبه الفراغ إلى توه البياض الشامت مثل عذراء لم تعد له حيالها نفس. كما لم يعز ذلك إلى نذالة التبس بها، وهو الذي، كما يعتز بينه وبين نفسه في لحظات شفافيته، يقول: لم يواجهني يوماً أحد بإصبع التحقير» (ص١٥).

وما يؤسي في وجدانه وحراكه الاجتماعي أمران: فيض التجارب الإنسانية المكبوت غالباً والمتحقق قليلاً في ظروف قاهرة، ودفق أخبار النعي والجنائز، فاستوت حماقة الوجود يومئذ عن «بشر في المستويات العليا بصنع مزبلة لتاريخ البلد، وأخرج للناس كتاب آياته تلك السهام المكسورة في صدر وطن لا يزال ينزف» (ص١٨).

وأمعنت الرواية في تأملاتها حول القهر الذي صار إلى قدر مطلق تهدد «الكرامة من كروم معسكر» (اسم المدينة) (ص٢٠)، ليعلو المزاج الجزائري الصرف «فأسندها إلى النزوة ولا تفتم» (ص٢١).

وشدد المنظور السردي، بالإيماء، على أن الهوية الوطنية من شأنها أن تنفي الإرهاب لمنع النزيف الداخلي، وتلاشي آلية القتل المجاني بين أطراف مبهمة فاقدة للإحساس الأخلاقي والاجتماعي، الهم الديني الإسلامي البعيد كل البعد في جوهره عن هذه المآسي، فقد ألحق الإرهاب جوراً وبهتاناً به، وهو العقيدة الرحيبة في بناء الذات الإنسانية وتصليبها، بينما لا يفعل الإرهابيون سوى إضعافها وتدميرها.

وشرع الراوي في الفصل الثاني في وصف التأثير المعنوي القاتل متمازجاً مع وصف الطبيعة فقد «خزل الزوال ظله يمشي مائة خطوة الانتظار بانكسار بلوري في الروح» (ص٢٢).

ولا يفارق ذكر الموت أو اللعنة أو التدمير، وها هي ذي لا تنتهي «قصاصات الجرائد المسفوحة أخباراً

عن الموت والتدمير تمور في ذهنه طيور خطاف ثم تختفي مخلفة آثار حبر قان على الحيطان أمامه وفي الرصيف قدامه، فأغمض عينيه، وتوقف» (ص٢٣).

وتبادل الحوار مع سيدة ذبحوا زوجها وأختيها، بينما يرتفع إعلان التهديد من الوصوليين الأفغان، وصرّحت المرأة بأن «حياتنا نعيشها بخياراتنا وحين لا نساوم عليها لا يبقى لنا سوى المواجهة. من اغتالوا زوجي لا يملكون أدنى درجات المواجهة، يكفي أن نثق لحظة في قدرتنا على الوقوف أمامهم ليولوا مثل ذئاب» (ص٢٤).

وربط الراوي الإرهاب «الإسلامي» بالخارج من خلال توصيف جماعة منهم بالأفغان، الذين ساهم الغرب في صياغتهم ضد السوفييت آنذاك، فتطوع عرب للاشتراك في التصدي لانتشارهم في أفغانستان، بينما أفصحت التطورات اللاحقة، إثر خروج السوفييت من أفغانستان إلى خلل الرؤية التي أساءت إلى المسلمين والعرب بتهمة الإرهاب.

وتواردت مواقف مواجهة لضعف المواقف السلطوية وسواها من الإرهاب شأن «اختراع أساليب التحايل على القانون، لأنه كان يعتقد مثل هذه المقولة: إنما سُنّت القوانين لتخرق» (ص٢٥). دخل كريم القطار إلى المغرب، ووصف بعض ركابه وراكباته متذكراً وجوهاً عاش معها أو عايشها، وقد طغى عليها وعليه إرهاب طاغوت المسلحين باسم الإسلام ظلماً وبهتاناً. «حيث مسلحون آخرون يجمعون الأموال والحلي والمؤونة وسط صمت رصاصي شقته صرخة أحدهم رجرج الفضاء بلعلعة من رشاشه معتلياً شفير القاطرة» (ص٣٢).

وروى إنكار هويته تجنباً لأهوال هذا الطاغوت، ووصف مكابدة أبيه الراحل، وهو يتلو أحد بياناتهم المرعب والإرهابي:

«قتلاً اقتلوه، وولداً له لا تذروه. حريمه سبي وبناته غنيمة. فأما المسكن فهدماً والزرع فحرقاً والمنشأة فتدميراً. إنكم إنما بدم الطاغوت وأتباعه ومتاعهم تتقربون إلى الله وبه تتقيحون لكم ظلاً يوم القيامة. وإياكم والندم. والتوبة إياكم إياكم. فكل على نيته يوم نشر مبعوث» (ص٣٢).

انتقد الراوي التهديد الإرهابي من خلال تعزيز معنى المواطنة والحرية وحقوق الإنسان في معتقده وانتمائه وخياراته الاجتماعية والإنسانية

وسرد جوانب من سيرته نافياً سبل إتهامه و تهديده، مغطياً على خروجه من وطنه الذي يعاني من «قمة الانهيار» (ص٣٣).

وخصص الفصل الثالث للعناء الوجداني والقطار ماض حتى محطة تلمسان، وامتد العناء إلى ارتكاسة القطار إياه لهول المحتمل خشية صارت إلى محاولة اغتيال وحدوث قتل، فليس في مياه الجزائريين سوى القلق الدائم من الإرهاب:

«علام التصبّر بالمهانة والتصمّت بالكمد؟ فليصرخ فيه المسكوت: وشهر الانتقامات والثارات والانتصارات والانهزامات والفجائع والانهيارات والجنون والارتهابات والدم والارتخاصات. لكن لا المذيعة تسمع ولا الجهاز يتفجر» (ص٤٠).

وليس في روع الجزائريين سوى أوصاف الإرهاب وتوصيف جرائمهم، كما في وصف فعلة إرهابي شنعاء:

«وفي ركب الجنازة مشى مبتهجاً برجع الطلقتين حاكاً سبابته على فخذه يحتلب أمنية امتلاك رشاش أو طائرة أو دبابة يفتل بها الموكب، أو سلاحاً ذا دمار شامل يمسح به المدينة الكافرة لتبسط الصحراء ظلها، وفي المقبرة ود لو أنه تبول في حفرة مقتوله، وأوعز إلى من هتف في رهط من مشيعيه أن عودوا بشعره فأنثروه أكفاناً على الضلوع حبالاً للجحود. فمن دمه عجنوا يافطة سمروها رخاماً حفروا فيه تذكاره: عينان على باب مملكته المغدورة، مولداً للتكران، محياً للنسيان» (ص٤٢).

وأدغم الراوي الإرهاب بالأخيولة، أي ذكر تهيؤات فانتازية مرعبة في تخييل مطلق عن ولع الذات من رعب الإرهاب لترسيخ التشابك بين الذاتي الخاص والعام، مما يسير التفكير بمناهضة الإرهاب دفاعاً عن حقوق الإنسان وصونها. وكلما مضى المنظور السردي في الأخيولة يتقرّب المتلقي من لبوس الشخصية بالرعب الذي يصل إلى كلّ ذات، وكأن الحياة اليومية مسكونة بتخيلات واقعية عن الموت القادم في أية لحظة من الإرهابيين.

واستغرق المنظور السردي في الفصل الرابع في المناحي الدلالية إياها مرددات في ذاكرة كريم ووجدانه المهيض وعزيمته الخاملة أو الخامرة دون الإخبار عن أفعال وحوادث ووقائع سيرية، تغليباً للأفكار وأوجاعها.

ووصل كريم إلى محطة وجدة في الفصل الخامس، وتواصل السرد مع الأبعاد الوطنية من الجزائر إلى المغرب حيث شمولية المأساة لحياة الجزائري أينما حلّ تحت وطأة اللامعنى بعيداً عن أرض الصراع. وشرح الراوي ذروة المعاناة في ليلة المسافة بين وجدة والرباط في الفصل السادس من خلال التداخل بين موقفي كريم وعمر، رفيقه، فإما الانتماء إلى الجماعات الأصولية «الإرهابية» أو الوقوف ضدها، إذ «يجب أن تكون قرصاناً كي تعيش في مدينة كالجزائر» (ص٥٨).

وانتقد الراوي التهديد الإرهابي من خلال تعزيز معنى المواطنة والحرية وحقوق الإنسان في معتقده وانتمائه وخياراته الاجتماعية والإنسانية، فالإرهاب قاتل للمعنى أيضاً، وقاهر للوجود ومشتت للذات، وقد أخذ الإرهاب آلاف البشر جريمةً لا تغتفر، وهناك عشرات الشخصيات العظيمة التي أشار إليها الراوي ممن اغتيلوا أو ذبحوا علانية من الإرهابيين.

وخصص الفصل السابع لغربة كريم في الرباط باحثاً عن الخلاص في عنف الإرهاب: «كنت لك يا وطن عشرين مرة، فكن لي ساعة كيلا يمروا إلى قلبك كما مرّوا إلى وجهك بدمدمة القطيع الهجين بصيحات الويل سيفاً تصقله النار والوعيد سراً تخطه

المحشوشة وكاتم الصوت» (ص٦٤). وذكر أثناء ذلك مباغتة إسماعيل من المهاجمين الإرهابيين الأربعة ليدخل السرد في شجن نجوى الوطن من عذاب الإرهاب، وفسح الذاكرة لوصف أسباب هروبه من الأصولية وانتشارها الإرهابي المقيت، وقارب في حواره مع آخرين مسعى النضال من أجل حقوق الإنسان، كقوله عن ظاهرة القمع بوصفه صرخة فضيحة الإنسان الحيوانية:

«- هو المؤكد، لأن الجزائر لا تريد أن تكون معبراً لفلول صناع الجنون المدمر يحلمون بأن يروا سيطرتهم تمتد من بيشاور إلى طنجة، ومنها عبر المضيق إلى أوروبا بواسطة جاليات المسلمين المهاجرة» (ص٧٣).

وافتتح الفصل الثامن بمجادلة الأصوليين عن الشرب وأصوله وتاريخه، والمطالبة ألا تتدخل السلطة السياسية في الشأن الشخصي، «لأنهما ليسا طالبي لجوء سياسي» (ص٨٣) وتطلع كريم في الفصل التاسع إلى استراحة تحت وطأة استمرار النجوى المؤرقة وعذاب الذكرى، فالإرهاب قائم «فقد أعلنت مصالح الأمن الجزائرية أن قواتها قضت على منفذ عملية اغتيال رئيس الحكومة الأسبق ومدير التلفزيون كما قضت على ثلاثة من أعوانه، ولم تذكر كعادتها الخسائر في صفوفها.. أما حالة الطقس في الجزائر.. لو أنه بكى. آه يا عجزي!» (ص٩١).

وجادل المنظور السردي الأصوليين عن معرفة دينية إسلامية في بعدها الانساني والتاريخي والفقهي والعقائدي على أن المذهبية أو العقائدية تفارق الدين وممارسة في صلة الإنسان بخالقه وإيمانه بفضائله، كما أن علاقة الدين الإسلامي بالدنيوي لا تستند إلى كهنوت أو قرارات رجال دين، والرحمة تأتي من الخالق لمخلوقه، وليس هناك أرحم من الإسلام على المسلمين.

وتشابكت ضغوط الإرهاب مع نكد الحياة وقسوة التذكارات في الفصل العاشر من خلال الإلماح إلى تناقضات الوجود الفئوي والديني تخوفاً من انتشار الحال الإرهابية إلى المغرب أيضاً فيما يرون من تنامي القلق.

وروى في الفصل الحادي عشر السفر إلى الدار البيضاء لتأمين عمل، ليتسربل وصف الراهن الموجع مع الماضي الأليم، ولا سيما رحيل الأم «فتناهت إليّ تكبيرة الأذان أعقبه ترتيل كالذي سمعته على نعش أمي يتنزل من سماء ذات قمر في ليلة محاق» (ص١٠٣).

وأورد في الفصل الثاني عشر مكابدته للفراغ بعيداً عن مكانه الجزائري، وخشي من الاتهام بـ «التواطؤ مع جهات خارجية» (ص١٠٤)، وأشار إلى مسار العلاقة مع اليهود ضمن الاعتقاد الديني بعامة: «مسلوب ومنهوب ومنهوك من ليس من دينه القتال ولا في غريزته البأس. خمسة عشر قرناً من القتال الديني ضد الآخر وضد الذات، ومن تأوير الحروب المقدسة ومن الإنزاف، هناك في الخفاء، في داخلك، في ما ورائك، في أعماقك الكهفية من يضحك ساخراً من حماقتك، كأنك تسمعه يسألك عن شيء آخر تحسن صنعه غير القتال والبأس، وفي قلبك يقين بأن الطريق إلى ربك بمسالك تتفرع بعدد أنجمه، ثم ما بال أقوام يوصي دينها بمد الخد الأخرى لصفعة تالية تملك من القوة والبطش ما يردع التفكير في المساس بها. يبقى لك أن تستل ذلك الشعاع لترتق به أثلام ذاتك قبل أن تحل عليك اللعنة» (ص١٠٥-١٠٦).

انتقل الراوي في مواقع كثيرة بسرد وقائع تاريخية متعددة من أحداث الإرهاب وبياناتهم والعلاقات الدينية إلى طبيعة علاقاتهم بالسلطة، وعلاقة العرب فيما بينهم، وعلاقتهم بالغرب مثل فرنسا التي أشار إلى شروطها القاسية لمنح التأشيرات، فقد جعل الإرهاب الجزائريين بخاصة والعرب بعامة في مهب الريح إلى لعنة الحياة كلّها أو فواتها في الموت.

ثم سافر الراوي إلى طنجة ودعاه لاستضافته، بينما ذكرى أمه المعذبة لا تفارقه في مناخ الإرهاب المنتشر.

وتهاول كريم والمكاوي في الفصل الثالث عشر متاعب الإقامة وهما يستمعان إلى ما تقوله الأخبار عن الإرهاب المستمر في الجزائر، وهناك «مسؤول حزب في الجزائر يدعو إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين. وفي الجزائر دائماً وقعت مذبحة قرب العاصمة راح ضحيتها ثلاثون شخصاً جلهم من الأطفال والنساء» (ص١١٣). ويتصاعد الحوار بينهما حول رواية صديق لهما، ثم يفترقان «كلّ في اتجاه عتمته» (ص١١٦).

وحاول في الفصل الرابع عشر اللقاء بالشافعي رئيس جمعية حقوق الإنسان دون جدوى، ليزول أفق الخلاص، فقد خشي الشافعي «أن يتورط سياسياً، لأنه يتحرك من داخل كتلته وبتوجيه من حزبه حتى في موقف مماثل لوضعنا» (ص١١٨)، وتفاقم الإحساس المأساوي من الإرهاب، فلا بصيرة للوطن غير وجه أمه (ص١٢٣)، ولا شيء إلا «خوفه، تردده، إحباطه، حبه الباقي لوطن سرقت فيه طفولته، واغتصب حلمه، رقع لا تلتئم لذاته المعصوفة بجنون الحماقة، ولا لذاكرته كيلا يطمي تلافيفها اليأس» (ص١٢٤)، وهذا هو شعور المهان.

وحاولا في الفصل الخامس عشر ثانية لقاء الشافعي، ولكنهما ما عادا يطيقان انتظاره بأي تسويغ، وغمرهما الإحساس بالخيبة، وتوالى ثقل الإحباط والخيبة على كريم، وأظهرا عزة الجزائر عليهما من الرغم من اشتداد ضغوط الإرهاب.



نمّى المنظور السردي الحوار مع الذات الخاصة والعامة مفضياً إلى الحوارية مع آلية الإرهاب (العنف والقمع والاضطهاد وادعاء التفقه الديني والمرجعية الدينية ودعاوى الانتماء الديني.. الخ) التي تستوجب آلية المواجهة (دفاعاً عن الحرية والكرامة وحقوق الإنسان والمصير البشري.. الخ)، والنص الروائي مشبع بالحوارية النابذة للإرهاب ودعاوى وصاية الإرهابيين على المسلمين، وليس ينفع إلا تصليب الذات في مواجهة الإرهاب.

وذكر في الفصل السادس عشر تبعات المزاعم الدينية من خلال علامات القتل والتدمير ضمن حكايات ونصوص كثيرة، على أن الإرهابيين يسوغون جرائمهم بدعاوى أن الأمة الإسلامية ليست وحدها الدموية لمضاعفة القتل

كقوله: «اقتله في قتله صلاح المسلمين» (ص١٤٣). والمؤسي حقاً أن مستنقع الدم يتسع بمثل هذه الدعاوى الظالمة.

واستعاد في الفصل السابع وصف خروجه من عمله الصحفي رامياً مفتاح مكتبه في حاوية قمامة في ظل الطغيان الإرهابي وعنفه، ومسترجعاً جوانب من حياته الخاصة وتأهيله وإقامته في موسكو وتكوّنه العقائدي بينما دمر الإرهاب الحياة برمتها. واستذكر في الفصل الثامن عشر خطاب جميلة وشماً على زنده:

«- أنا وأنت تربة وطن بلا وطن» (ص١٦٠)، واستعرض ذيول الإرهاب على قرار خروجه وقرار رحيله المفاجئ. وألمح في الفصل التاسع عشر إلى تشبثه العنيد بحرية الكتابة، على أنها خيار فكري لا يفارقه، في مواجهة حال الجزائر المحزنة: «زوجة صديقنا الشاعرة كانت غائبة، وكان لها بالتأكيد أن ترى، كما عهدت، شجاعة بإصرار الشمس على ألا ترى جزائر ممحونة إلا جميلة، كامرأة خرافية، تنزل بعد خلاصها إلى جحيم الدنيا تنشئ جنتها ها هنا، فلا تملك إلا أن تستعيد شتاتاً من ثقتك المهزوزة» (ص١٦٥).

وراودته فجائع عديدة، «وقد كنت توضأت بطفح ارتيابي وشرقاً يممت دمي لتصح لي ركعتان في الغربة» (ص١٧٣).

وعرض في الفصل العشرين انتقاله لتونس واستقبال صديقه كمال له وسط تداعيات الماضي والحاضر و«كلّ الأمر في النسيان تعاسة وعي الشرقي في اللاوعي» (ص١٨١).

وأوغل في الفصل الحادي والعشرين في سيرته وتواصلها مع حال تونس التي تأذت من انتشار الإرهاب الأصولي لحين من الزمن، و«تونس شعباً وحكومة متأهبة للدفاع عن وجودها وحدودها في حال استيلاء الأصوليين على السلطة في الجزائر، بل هي ستطلب تنفيذ اتفاقات التعاون الأمني والدفاع المشترك التي تربطها مع الأصدقاء في الشفة الشمالية» (ص١٨٢). وقد توجع من إقامته بتونس شأن إقامته بالمغرب لابتعاده عن أرضه، وهذا هو حزنه المتواصل والكامل.

وسمع في الفصل الثاني والعشرين ترحيب يوسف به بما يقلل من هذا الحزن المقيم، واستمر الحديث عن تونس وابتعاده عن الجزائر، بينما تضاعف حنينه إلى الجزائر الوطن، و«لا يزال يهلكه حنين إلى أم ووطن، يتجرع كأس غربة ثانية، ولم يحدّثها عن المغرب، صفحة عرضها لعصف ريح آخر الربيع» (ص٢٠٨). وتهيمن عليه تداعيات الماضي وهو يحلم، وقد تكاثرت تفاصيل حماقات الإرهاب، إذ أعلن عن «اغتيال رئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان رمياً بالرصاص في مكتبه بمسدسات كاتمة» (ص٢١٦). وحاول تعديل إقامته بتونس استفادة من فرص العمل، ليبلغه شجن الإرهاب الأصولي وهو في تونس «ولكن قلبي لا يزال يزخمه الحنين إلى خطوة ثمة، ولتكن متعثرة، فكم أحسني مجتثاً من تربة طفولتي! فمن هيأها لتلد وحشاً يتعقب فينا دمنا؟ لا تنس أنك معرض لشيء واحد: الموت غيلة. بهذه اليقينية لن تتألم، إنما الندم أن يفوز بدمك داعية وغد يعطل إرادة الله» (ص٢٣٣-٢٣٤).

وأضفى الراوي جوانب إرهابية عن اغتيال المثقفين لدى النظر في مصالح الأمن الجزائرية: «رصاصة أو القفا أو خنجر في الرقبة. العرب والقومية والوطن العربي أحاديث ليل سكارى وسرابات رمال متحركة. العروبة خيانة، الجماهير خدعة، والثقافة فرية، وهذا الدين المسيس مأساة، والذاكرة المصادرة لعنة» (ص٢٣٩). ثم استغرق في أخيولة وقائع الإرهاب: «- رأيت البارحة طيراً يشبه لونه الحديد يأكل من قفافي وأنا على صدري كأني أسبح وراء أمي التي تناديني غارقة» (ص٢٤٨).

وختمت الرواية بقرار سفر جلال إلى أوروبا بوساطة صديقه السويسري، وودع كريم صديقه كمال، وعاد من مطار هواري بومدين إلى وهران، مدينته، ليواجه الموت أو الإرهاب، لا فرق «لأرمي خطوتي الأولى خارج حصاري، في الفضاء، قاهراً جاذبيتي» (ص٢٥٣)، وتتماهى المواجهة مع اليقظة «أمي لا تجد من الملأ من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم. وفي ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان وتماسخت نوحاً لنشيج دم النسيان» (ص٢٥٤).

لقد أفلح الحبيب السائح في التعبير الروائي عن فضح الإرهاب وإدانته من منظور فكري وإنساني شديد التعالق مع الإسلام في جوهره، وصار كتابه القصصي «البهية تتزين لجلادها» مدخلاً مجازياً لتصوير الإرهاب المروع والمدمر، ولمجادلته في رواية «تماسخت» نداء للحرية بمواجهة الإرهاب، وارتقى التعبير الروائي عن الحرية بالانتقال من جغرافية المكان إلى شعرية الفضاء الشامل لرؤية وجودية وحضارية وقومية مفعمة بإنسانيتها.

❖ كاتب من سوريا

الهوامش

١- نامض زفوت: انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، غزة، ٢٠٠٢، ص٧.

٢- جابر عصفور: ضد التعصب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص١٢.

٣- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٣٧.

٤- المصدر السابق، ص٢٨٢-٢٨٣.

٥- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٠٤.

٦- عبدالله أبوهيف: الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، في مجلة «علامات» (جدة) ج٥٤، م١٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص٥٣٢.

٧- نبيل سليمان: السيرة النصية والمجتمعية: دراسات في الرواية العربية، كتاب الرياض ١٢٦، الرياض، ٢٠٠٤، ص١٦٤.

٨- الحبيب السائح: تماسخت، دم النسيان، الجزائر ٢٠٠٢.

المسرح الغنائي

ليلى الأطرش *

يصمد المسرح الغنائي في العالم المتحضر في عصف التحولات التقنية، ويسخرها في عصر الفضاء ومنافسة الفنون السمعية والبصرية ليظل مستقطبا شامخا، بينما يتوارى المسرح الغنائي العربي في أمة تعشق اللحن وتتوالد بالشعراء.

لو لم يثقل جبل صنين بالضحايا، وتتفجر بيروت برعب الدم والدمار، وتنزف ميس الريم جثث المتغرسين كأرزها رغم حربها وصراعات الآخرين فوقها، فهل كان المسرح الغنائي العربي يشكل الآن رافدا ثقافيا هاما مكرسا مقولة ان المسرح هو أبو الفنون؟

كتب سعيد عقل مسرحية شعرية عام ١٩٣٥ « بنت يفتاح » مقلدا أمير الشعراء أحمد شوقي أول من بدأ هذا الفن ، وقد تأثر بمسارح العالم المتحضر الذي انفتح عليه بمركزه الاجتماعي والمالي وسفره الدائم إلى أوروبا، ولكن سعيد عقل فشل في تطويع شعره لهذا الفن فلم تنجح مسرحيته الأولى وكذلك الثانية « قدموس» في إرساء فن المسرح الغنائي في لبنان.

وكانت الولادة الفعلية للمسرحية الغنائية في الستينات من القرن العشرين مع ظهور الفرق الشعبية، وقد تطور فنها وغيرت اسمها إلى فرقة «الرحابنة»، وبدأت ثورة في فن الأغنية عموما من حيث الكلمة واللحن والمدة والتطريب.

أرسى الرحابنة قواعد المسرح الغنائي بـ«بياع الخواتم» عام ١٩٦٤ معتمدين النجم الأوحد «سفيرة الفن إلى النجوم» فيروز. وتوالت تجاربهم المميزة فقدموا ١٢ مسرحية غنائية قبل أن ينفرط عقد العباقرة الثلاثة، منصور وعاصي وفيروز، ويفشل الرحبانيان في خلق فيروز أخرى أو حتى بديلة، ويخبو ألق الصوت الملائكي الذي اهتز التاريخ به بين أعمدة بعلبك وعلى مسرحها، وتجتاح الحرب المجنونة بلد الأرز كله فيغفو التاريخ فوق الركام بعد أن أيقظته روعة الألحان وقوة الصوت، ويغيب المسرح الغنائي العربي إلا من تجارب متناثرة في مصر.

أما في لندن مثلاً فتزدهر المسارح وتعج بروادها، غابت الملابس الرسمية وأناقتها، كثر بين الرواد سياح من الوان وأعراق.. تتفاوت الأجيال بينما العرض مستمر، لأن عمر بعضها يتجاوز نصف قرن مثل المسرحية البوليسية « المصيدة» لأجاثا كريستي.

أما أحدث العروض فمسرحية غنائية عن حياة وفن فرانك سيناترا النجم والمغني والسياسي ، وأكثر نجوم القرن العشرين شهرة وشعبية، وقد تضافرت لإنجاحها تقنية عالية واستخدام ذكي لأرشيف حياته وفنه.

وميزة المسارح اللندنية بالإضافة إلى عراقتها وطقوسها في تجهيزاتها التي تحقق الإبهار الفني ودهشته، وقد أتاحت توظيف أفلام أسود وابيض عن حياة وفن سيناترا منذ ولادته عام ١٩١٥ وحتى وفاته، واستخدمت لعرضها شاشات متحركة تهبط من أعلى أو تخرج من أرضية المسرح وتتحرك مع الألحان وبحجمه الطبيعي فيشعر الجمهور أنه حي بينهم يمثل ويغني بين المؤدين والراقصين.

الميزة الثانية هي الحضور الكومبليه كل ليلة، صيفا شتاء، والحجز مسبقا لأسابيع وأشهر أحيانا رغم أن سعر التذكرة يتجاوز خمسين جنيها استرلينيا مع الضريبة.

مسرحية فرانك سيناترا تطرح إشكالية الفني والسياسي، موقفه خلال الحرب العالمية الثانية حين أبدى تعاطفا كبيرا مع اليهود منذ عام ١٩٤٤ حين اضطهدهم هتلر وظل صديقهم حتى يومه الأخير، غنى وجمع لهم التبرعات. أدار حملة الرئيس الأمريكي روزفلت الانتخابية لرئاسة أمريكا للمرة الرابعة فقد كان بطله وأنموذجه، والتقاه على كرسيه المتحرك في البيت الأبيض مرات. ثم ساند جون كيندي بقوة وكذلك أخاه روبرت في حملتيهما الانتخابيتين حتى لقب بفرانك كيندي بعد أن قام بجولات عديدة وعروض فنية في مختلف ولايات أمريكا لاستقطاب المؤيدين والأصوات.

تفتقر الثقافة العربية إلى وعي مسرحي حقيقي، وجهل بقدرة اللحن في خلق الوعي السياسي والاجتماعي المطلوب من خلال مسرحية غنائية، ولكنه يتطلب تطويع الشعر وعبقرية في التلحين وموهبة في تحريك المجموعات والفرق لم تتوفر لغير الرحابنة، وهو السبب الحقيقي لغياب المسرح الغنائي العربي رغم التعلل بضخامة الإنتاج وشح الموارد المخصصة.

* روائية أردنية

في الرواية النسوية ٢
صهيل النهر لبثينة خضر مكي:
أقنعة متعددة لامرأة واحدة *

د. إبراهيم خليل *

- لا أتصوّر نفسي زوجةً ثانية -

بهذه العبارة التي ترددها رجاء بطلة الرواية (صهيل النهر) للكاتبة السودانية بثينة خضر مكي مؤلفة (أغنية للنار) و(النخلة والمغني) و(أشباح الموت) و(أطياف الحزن) و(غطاء الصمت) تشخص الكاتبة مشكلة المرأة العربية في السودان خاصة، وفي غير السودان على وجه العموم.

فرجاء بطلة الرواية، والساردة الوحيدة فيها، ابنة (سدرة)، المقيمة في الخرطوم، تزوجت من (عاصم) الذي تركها وذهب للعمل في العربية السعودية، وبعد سنوات متوالية تأكد من أنها لا تستطيع الإنجاب والحمل، مما دفع به دفعاً للزواج من أخرى. وهي لا تستطيع بالطبع أن تعترض على ذلك بحكم العرف والعادة. وعندما يزور الخرطوم زيارته الأخيرة، ويقيم في المنزل أياماً ثم يودعها متجهاً ثانية للسعودية حيث زوجته الأخرى، تنطلق تداعيات كثيرة تلخص لنا مأساة المرأة في السودان.

فرجاء بنت الحاج حسين التاجر هي في الأصل كاتبة مثقفة، ولها محاولات أدبية جيدة. وحين تحسّ بكرامتها الأنثوية الساذجة، وقد ذبحت على مذبح الحرص على الذرية، والتكاثر، تقرض بالأسنان الشفة السفلى، وتعضّ أصابع الندم، فلا تجد ما تذهب إليه غير الشاطئ، شاطئ النهر، تحاول أنْ تنسى، وأن تتساءل أين هي من كل ما يحيط بالذات، والمكان: هي نصف مطلقة، نصف متزوجة، ونصف ميتة، بعد أن غادرها عاصم إلى الأخرى. تأكل قلبها نار الغيرة، ويقتلها الشوق، وتتحول الساردة من الحاضر الفاجع إلى الماضي، على عادة الإنسان كلما مر بأزمة شديدة هرع إلى طفولته يلتمس فيها سعادة وهمية تعزيه عن أوجاع الحاضر. هنا تقفز إلى وعي الساردة شخصيات منها (فاطنة السمحة) أو كما يسمونها فاطنة قصب السكر. وشخصية أخرى هي (خالة مدينة) التي عاملتها في طفولتها معاملة ابنيها عواطف وحسن.

من تلك الطفولة علقت بالذاكرة زيارة أحد الأضرحة لأحد الأولياء هو السيد الحسن. ففي تلك الزيارة دعت الخالة مدينة لابنها (حسن) أن يكون من الناجحين في الحياة. وعلمت منذ ذلك الحين أن الزائر لا يجوز أن يتكلم بما يغضب الوليّ الذي في الضريح، ومن ذلك الحين بدأت التربية الريفية للفتاة، تلك التربية التي تؤدي إلى إنتاج قوالب شبه متناظرة، من النساء، ينطلقن عن ذات واحدة.

أما فاطنة، التي هربت من البلدة، كي لا يتزوجها أخوها الفارس الخرافي الذي أقسم أن يبحث عن ذات الشعرة التي لجمت جواده، فيتزوجها، ليكتشف بعد البحث، والتحري، أنّ شقيقته (فاطنة) هي صاحبة الشعرة. فتضطر إلى التنكر في جلد رجل عجوز ذي لحية كثة بيضاء، وملامح تكسوها التجاعيد، بطريقة أشبه بالحكايات الأسطورية منها بالوقائع التي يختبرها الناس في حياتهم اليومية. ويتعرف إليها (ودّ نمير) الفارس المغوار الذي مرّ بها وهي تختبئ في كهف، فاحتملها وهي في هيئة الرجل العجوز إلى قصره ليتزوج منها بعد مدة اكتشف خلالها أنّ الشيخ الذي أحضره معه من الكهف ما هو إلا امرأة بارعة الجمال، فائقة الحسن، متنكرة في زيّ شيخ طاعن.

قناع آخر للمرأة

وتعود بنا الساردة إلى طفولتها ثانية، لكن بعد أن ترحل إلى جنيف طلبا للتسلية والنسيان. وإذا بها تلتقي بواحدة من السودان هي (سناء) التي تنتسب مثلها إلى (سدرة). وكانت قد أقامت قبل مجيئها إلى جنيف في الخرطوم وأم درمان مدة من الزمن تمارس النشاط الحزبي، والسياسي، الذي أودى بها للوقوع في أيدي المباحث بعد ملاحقة استمرت طويلاً، ثم أدخلت السجن. وبعد مدة قضتها فيه أفرج عنها لتغادر إلى جنيف.

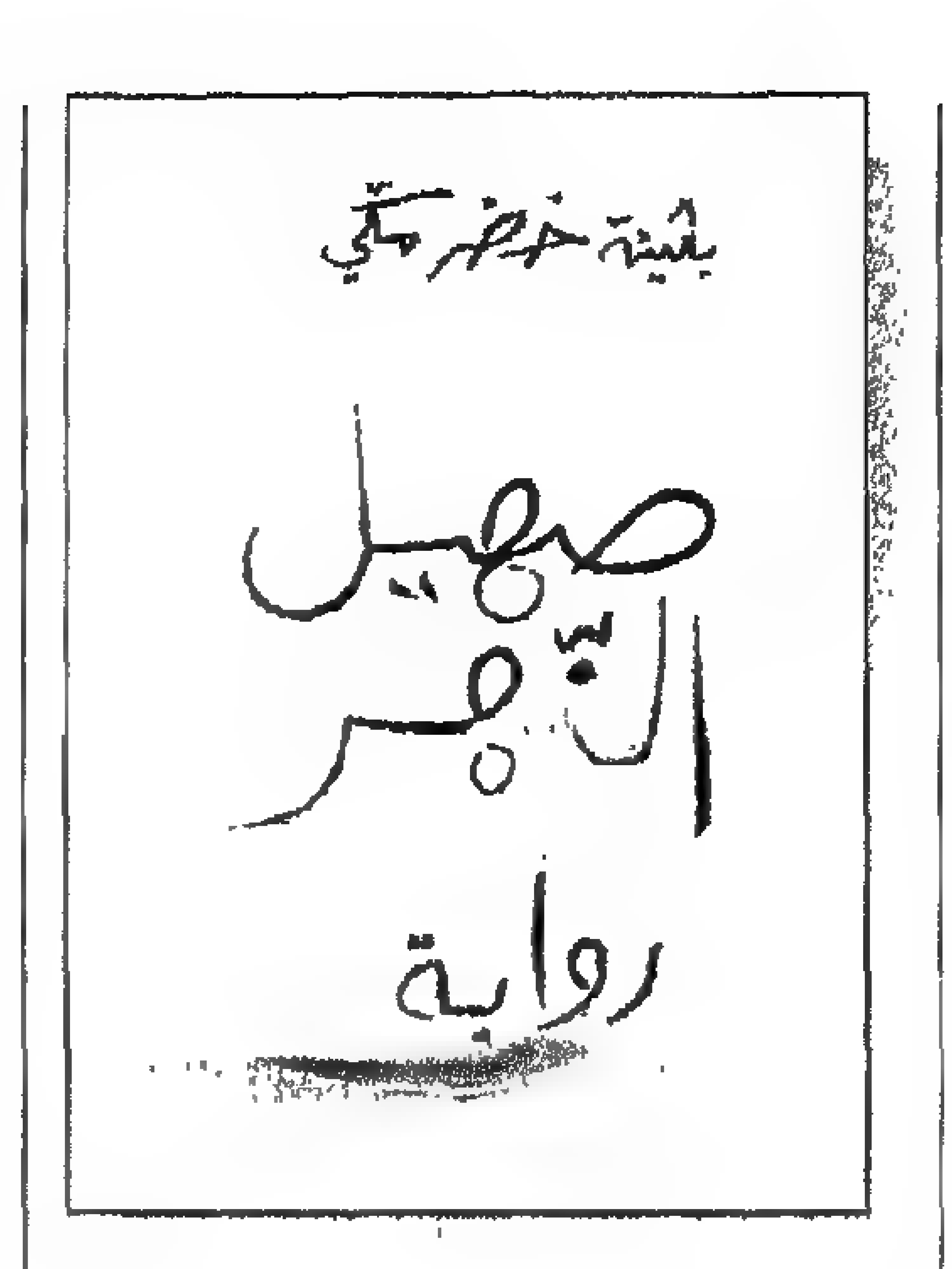
وسناء هنا صورة أخرى لمأساة الفتاة العربية في السودان، مثلما هي في غير السودان؛ فبعد ارتحالها إلى جنيف، وعملها في أحد المطاعم، اضطرت لترك العمل لأن صاحب المطعم حاول اغتصابها بعد أن استدرجها بالخداع والحيلة إلى منزله. فكان جمالها، وما تتمتع به من رشاقة وجاذبية وبالاً عليها، فهي تثير الرغبة في كل من يراها ببنطال الجينز الضيق، وردفيها النافرين، لذا لم تستطع الاستقرار في أيّ عمل، حتى لقد تمنت لو أنّ الله خلقها دميمة من غير رشاقة، ولا جاذبية: «جمالك وجاذبيتك تجعل الزبائن يتجمّعون حول الكاشير. ما رأيك أن تذهبي مع زوجتي تختارين أجمل الأزياء التي تعجبك، من أرقى

المحلات.. مجاناً.. على أن تكشفي عن صدرك. وساقيك.. وتعملي على حمل الطلبات للزبائن..» (١)

وتقول الساردة: «وتمنت لو أنها كانت قبيحة حتى تستطيع أنْ تحافظ على شرفها، ولا تتعرض لما هي فيه من المهانة. وظلت تهرب من مدينة لأخرى، ومن عمل لآخر، حتى التقيتها على ساحل البحيرة في جنيف» (٢). أما مأساتها هي أي الساردة فلا تكمن في الرشاقة ولا في الجاذبية، ولكنها تكمن في كونها لا تستطيع أن تقدم لعاصم ما يشبع لديه غريزة الأبوة. (٣) وفي أثناء التفكير به تتداعى الأشياء في أعماق (رجاء) فتتذكر على نحو مباغت حكاية (فاطنة قصب السكر) التي تزوجت من (ودّ نمير) «وأقيمت الأفراح والليالي الملاح.. ونصب الصيوان.. وأنجبا البنات والصبيان..(٤) وكأنّ هذه الحكاية، وتذكر الساردة لها في هذا الوقت، الذي تتذكر فيه (عاصم) تعبير غير مباشر عن ارتباط مفهوم المرأة لدى العرب، والشرقيين بصفة عامة، بمفهوم الأنثى الولود، التي لا تفتأ تنجب في كل تسعة أشهر صبياً، أو بنتاً، أما الحب، والمشاعر، والأحاسيس؛ فأمورٌ لا مكان لها في هذا الكون. وما دام الشيء بالشيء يذكر فلمَ لا تسترجع الساردة حكاية (سناء) بنت الحاجة أمون التي تتسكع على أرصفة المنافي في جنيف؟

تعود بالحكاية إلى نقطة الصفر، إلى أيام المدرسة الابتدائية في (سدرة)، والاستحمام بماء النهر، ومن يقارن بين حياة (سناء) في المنفى وحياتها في السجن في أم درمان يجد أيام السجن أكثر رحمة من أيام النفي.

ولقد استعادت اللحظات الأولى عندما ألقي عليها القبض، وعوملت معاملة خشنة، من رجال الأمن، والتحمت ذكريات السجن بذكراها عن هيكل التمساح المصلوب بعرض الحائط فوق بوابة مركز الشرطة، وقصص (عم الزاكي) مع التماسيح. ومن تلك الذكريات الطفولية الملحاحة التي تقع الساردة تحت تأثيرها حكاية (خالة مدينة) وذكريات (رجاء) في (سدرة) و(كلثوم) الراقصة المغنية ذات الإغراء العنيف، وما ورثته المرأة في السودان من عادات وتقاليد تسبق الأعراس، أو تتلوها: ليلة الحناء، وإعداد العروس، وليلة الدخلة.. وما يرافقها من تمنّع العروس.. الخ.. ذلك كله يحوّل الرواية إلى رصد أنثروبولوجي لحياة الناس



اليومية.

وإلى جانب ذلك تترك المؤلفة للساردة الحبل على الغارب، فتروي من الحكايات ما لا يتصل مباشرة بحبكة القصة، إن كانت فيها حبكة أصلا، ومن ذلك على سبيل المثال حكاية التمساح الذي اجتث ذراع أحد الأشخاص. أو الطفل (حسن) الذي أرسلته أمه ليشتري لها كازاً في قارورة ببسي كولا، فنسي ما في القارورة، وراح يعب منها ظنا منه أن ما فيها هو مشروب البيبسي كولا. أو حكاية زينب، أو عواطف، التي تزوجت من ثلاثة أشخاص، ومع ذلك لم تزل كما تقول عنها الداية (أم السر): بكْرية. وذلك لأن عواطف هذه طلقت مرّتين، وفيهما لم تستطع أن تنجب، وفي الزواج الثالث لم يختلف الأمر، لكنها اضطرت للجوء لما تلجأ إليه النساء في مثل هذه الحال، وهو (الأحجبة). فكانت تجربتها الأولى مع الحاجة (عيشة) التي أخذت منها عشرين ألف جنيه وأوصتها بذبح ديك أسود، ووضع دمه في طبق من النحاس تحت سرير الزوج الذي رفض ذلك بالطبع، وكاد أن يطلقها بالثلاث.

وزارت واحدة أخرى فأخبرتها بأنها لن تخصب حتى تتزوج من رجل فقير، عجوز، غريب. وبغير ذلك لن يكون لها أمل في الإنجاب. وفي بداية الأمر سخرت من هذا الطلب، الغريب، فهي ابنة الحسب والنسب، وخيرة الرجال يتمنونها فهل تتزوج، وهي على هذه الحال من الجمال والحسن، والمنزلة الاجتماعية العالية، من فقير عجوز غريب؟ واضطرت، في نهاية الأمر، للعمل بذلك، فتزوجت من صالح السقا الفقير العجوز القادم من الصعيد وواصلت زيارة الأضرحة، ولجأت إلى أحد الشيوخ المشهورين الذين تتحققُ على أيديهم فيما يزعمون الكرامات. وهو شيخ اللمين بن الفكي العريان، الذي اختلى بها مرارا، وعاشرها سبع ليال متظاهرا بجلّ ما يتظاهر به رجال الطرق من الورع، والتقوى.

وعندما انتهى اليوم الثامن من طقوس الإخصاب، قدم للزوج شرابا في زجاجة وأمرها باحتساء جرعة منه، فيما راحت يداه تعبثان بحبات المسبحة في طقطقة هادئة لا تخلو من تقوى زائفة.

وبعد أن دفع الزوج أتعاب الشيخ، وغادرا، ومعهما بعض البخور، مرت سبعة أشهر لم تظهر فيها علامات الحمل، ولا بوادر لانقطاع الدورة الشهرية المعتادة. وعندما حان الوقت وعلى نحو مفاجئ، أحست (عواطف) بأن موعدها قد فات، وأنها من الممكن أن تكون حاملا. هذه الحكاية ترويها الساردة (رجاء) كأنما هي أسلوب غير مباشر للتعبير عن الأحوال التي تمر بها هي، فقد تزوجت منذ سنوات دون أن تنجب مما اضطرها لالتزام الصمت حين راح عاصم يتقدم طالبا الزواج من أخرى. وهي تعيش الآن على ذمة رجل أحبته فيما يواصل هو حياته اليومية مع تلك الضرة.

سناء مرة أخرى:

وما أنْ تصل حكاية عواطف إلى آخرها، حتى تعود بنا الساردة إلى جنيف. فهي تتنقل بنا من جنيف إلى السودان، ومن (سدرة) مرة إلى الخرطوم مرة، فإلى أم درمان مرة أخرى.. ثم تعود بنا ثانية إلى جنيف. لتروي لنا من جديد حكاية (سناء بنت الحاجة أمون).. التي جاءتها الشرطة في صحيفة الحرية حيث تعمل محررة.. فما ذكرته الساردة مجملا في موضع(٥) تعود إلى ذكره مفصلا في موضع لاحق..(٦) وفي نهاية الأمر تختفي (سناء) عن عيني الساردة لتبدأ حكاية جديدة عن امرأة أخرى هي (بدرية حسين محمد سلمان) التي نشرت صورتها في إحدى الصحف اليومية باعتبارها مفقودة، ومختلة عقلياً، وعلى من يعرف عنها شيئا الاتصال برقم هاتف..

قناع آخر للمرأة:

هذه الصورة هي الشرارة التي تشعل النار في كومة القش. فما أن وقعت عليها عينا رجاء بطلة الرواية، حتى تذكرت الحكاية بالتفصيل الممل.

وحكايتها لا تختلف عن حكاية عواطف المذكورة.

فقد وقعتْ تحت تأثير (سحر) صنعه لها حاج أحمد الفلاتي، وهو (دواج) كان قد مر بالمنزل يعرض بضاعته من الثياب والحرير،والعقود، والخرز الملون، ورأى (بدرية) فأعجبته، فما كان منه إلا أن عاد في يوم ثان وقد أعد لها سحرا في ثوب منْ حرير أزرق، وطلب منها أن تمس الثوب لتعرف مدى نعومته، وملاسته، فوقعت تحت تأثير السحر. ولما طلب منها أن تحمل (بقجة) الأقمشة على رأسها، وتتبعه، أطاعته دونما تردد، وفعلت ذلك مثلما يفعل (المضبوع) في القصص الشعبية التي تروى عن الضباع وتأثيرها فيمن تنصب شباكها حوله.

وعندما رآها بعضهم تسير خلف الحاج في تلك الهيئة المكشوفة، شبه العارية، وعلى رأسها بقجة الثياب، ارتابوا في الأمر، لا سيما وأن بعضهم طلب منها العودة فلم يبدُ عليها أنها فهمت ما طلب منها، أو أنها تستطيع أن تستجيب، أو أنها تعي ما هي مقدمة عليه من فعل مخلٍ بالشرف، خارج عن العادات والتقاليد، وإذ ذاك هرع شبانٌ ولاحقوا الحاج أحمد الفلاتي وضربوه ضربا مبرحاً نقل على إثره للمستشفى. وجاء (طيفور) عم (بدرية) وأخذها معه إلى أم درمان للعلاج. ومنذ ذلك الحين لم تعرف (رجاء) الساردة شيئاً عن بدرية إلا أنها انغرست في الذاكرة مثل مسمار حاد ولم تفارقها أبدا(٧)... وها هي الصورة المنشورة، في إحدى الصحف، تعيدها إلى أيام الطفولة، والزمالة في المدرسة الابتدائية، فما كان منها إلا أن ركبت سيارتها واتجهت نحو شاطئ النهر، وجلست تحت جمّيزة كبيرة وراحت تتذكر ما قالته الجدة عما حدث في السودان، في سالف العصر والأوان.

الإطار والعقدة:

هذه الرواية تبدو لمن يقرأ العرض الذي سقنا فيه أبرز الحوادث، رواية بلا حبكة، وبلا حدث رئيس، لكنّ فيها إطاراً وعقدة. فمن حيث الإطار، تحركت حوادث الرواية ومشاهدها ما بين سفر عاصم إلى العربية السعودية عائداً إلى عمله، حيث الزوجة الأخرى، التي اقترن بها بعد أن أخفقت الأولى (رجاء) في إشباع غريزة الأبوة لديه، وبين اللحظة التي انطلقت فيها من المنزل بالسيارة إلى شاطئ النهر، والجلوس تحت الجميزة التي لا تزال تحمل بعض آثار الاستعمار، والإصغاء إلى صوت الجدّة القادم من أعماق الذاكرة، مختلطا بصهيل النهر.

ما بين هاتين النقطتين ثمة حركة متكررة: تارة إلى الأمام: الذهاب إلى جنيف.. والالتقاء بسناء بنت الحاجّة أمون.. والذهاب مراراً إلى النهر.. ورؤية الصحيفة اليومية التي نشرت فيها صورة (بدرية محمد سلمان) المفقودة... وتارة إلى الماضي.. البعيد من عهد الطفولة في (سدرة) والمدرسة الابتدائية، والاستحمام في ماء النهر.. وإحياء الليالي التي شهدت أعراسا وما تخللها من مشاهد الرقص والغناء.. مع الإدلاء بوصف شيق لطقوس الفرح، والمآدب التي تقدم لنا صورة فولكلورية (تراثية) عن الحياة الشعبية في قرى السودان. وتارة تخلي الساردة الطريق أمام شخصيات نسائية أخرى تدلي باعترافها على نحو ما فعلت لنا في استعادة ذكريات (سناء) بنت الحاجة أمون. أو بدرية، أو عواطف، وما لاقته من المشاق في سبيل أن تعالج نفسها من آفة العقم، وما تعرضت له من طلاق متكرر، وزواج متكرر.. وزيارات متكرّرة إلى الأضرحة والأولياء الصالحين... تقدم فيها النذور.. وتوقد الشموع.. وتمدّ (الأحجبة) وتقام طقوس وشعائر تشجع هؤلاء النسوة على رواية ما وقع لهن، وجرى، عن طريق الساردة التي تسمح لنفسها بالتصرف تارة.. وتارة أخرى تلتزم الحياد فيما ترويه عنهن. فكأننا نسمع صوت المرأة لا صوت الساردة.. ولا سيما في أثناء الكلام على حكاية (عواطف)، وهذا كله يجعل منهن بصورة من الصور أقنعة متعددة لامرأة واحدة.

وهكذا فإن غياب الحكاية ذات الترتيب، والنسيج القائم على استخدام حوافز، ووظائف سردية، حل بدلا منها مجموعة شخصيات نسائية تتناوب الكلام على معاناة المرأة في السودان، وهذه هي العقدة. فما يجمع هؤلاء النسوة، جنباً إلى جنب، هو أنّ المرأة لا ينظر إليها في المجتمع باعتبارها كياناً له موقعه الاجتماعي، بل ينظر إليها باعتبارها ضلعاً قاصرا مثلما يقولون في الأمثال ولذا لا يسمح لها مثلا أن تكون كاتبة جيدة، أو حزبية، تقوم بنشاط سياسي. ومع أن هذا الحظر يشمل الرجل أيضا إلا أن ممارسة المرأة لهذا النشاط ينظر إليه في بيئاتنا باعتباره مسّا بها من حيث هي عرض يكسر العين ولهذا فإن ملاحقة (سناء) والقبض عليها والزج بها في السجن، ومغادرة الخرطوم إلى جنيف، لم يحل دون النظر إليها باعتبارها موضوعا وهدفا لاشتهاء الرجل الذي يسمح لنفسه بما لا يسمح به للمرأة (صاحب المطعم مثلا استغل غياب زوجته وأراد أن يقيم معها علاقة في منزله في جنيف). وهي أي المرأة إذا سلمت من هذه النظرة، فلن تسلم من النظر إليها باعتبارها آلة لتفريخ البنات والصبيان، فإذا لم تؤد هذه الآلة عملها مثلما هو الحال بالنسبة لعواطف، أو رجاء الساردة فإما أن تعرض على اختصاصي تفريخ إذا ساغ التعبير وإما أن يكون الحل، إذا أخفق اختصاصيو التفريخ، الطلاق أبغض الحلال أو الزواج من أخرى، مع الاحتفاظ أحيانا بالزوجة الأولى لقضاء الإجازة من وقت لآخر.

تلك هي أبرز المشكلات التي تعاني منها رجاء، وهي تتذكر أنها أصبحت الزوجة الثانية لعاصم، ومشكلة عواطف، وهي تروي لنا ما لقيته من عراقيل، وما ذاقته من صدمات، في سبيل أن تغدو في نظر المجتمع امرأة حقيقية قادرة على أداء الوظيفة البيولوجية الأساسية للمرأة، وهي الإنجاب.

وبصرف النظر، عما إذا كانت المرأة في مجتمع كهذا قادرة على أداء الوظيفة المنوطة بها، وهي تقديم الذرية الصالحة، من الأطفال، أو ليست قادرة، فلا قيمة لها في نظرة الكثيرين، تلك النظرة التي صاغتها تقاليد، وعاداتٌ تحكم فيها الرجال، وتحكموا بمفرداتها، على مدى التاريخ. حتى أصبحت المرأة، وهي تواصل حياتها اليومية، تتعامل مع هذه العادات، والأعراف، وكأنها هي التي تتحكم بها، لا الرجل.

فقصة بدرية مثلا هي إحدى الحكايات التي خصّصت لها الساردة (ملفا) إذا ساغ التعبير، في ذاكرتها ذات المدى الدلالي الواسع. ما الذي فعلته حتى تم اقتلاعها من بلدتها (سدرة) والذهاب بها إلى أم درمان، وفقدانها وهي في حالة نفسية تلخصها عبارة مختلة عقليا؟ ألم يكن ذلك بسبب ما فطرت عليه من جمال، وجاذبية، وأنّ رجلا هو الحاج أحمد الفلاتي حاول

السيطرة عليها بالسحر ليأخذها معه إلى حيث يرتكب معها ما لا يجيزه إلا عرف الرجل الذي يبيح لنفسه ما لا يبيحه للأخرى؟ ألم يفكر هذا الحاج في أنّ بدرية إنسان مثله له رغباته هو الآخر؟ بهذه الحكاية، وبحكاية أخرى تتعلق بفاطنة قصب السكر، وقصص الخالة مدينة، وعواطف.. وغيرهن.. دلفت بنا بثينة مكي عالم المرأة السودانية الداخلي، وصورت لنا نماذج نسوية محطمة، أو مهزوزة، أو منكسرة، بفعل النظرة الاجتماعية السائدة لدور المرأة في الأسرة.

قصة تؤدي إلى قصص أخرى:

ومع أن الرواية مثلما أشرنا تفتقر إلى النسق الحكائي المتكامل الذي نجده في الروايات عادة، إلا أنها باتكائها على إطار مكاني واحد، يتمثل في سلسلة ا. ركات من سدرة إلى الخرطوم فأم د ان فجنيف، وحيز زمني معتدل ا اع ما بين سفر عاصم وذهاب رجاء إلى ضفة النهر، والاستماع لصهيل الموج المتكسر، واسترجاع ذكريات الجدة، أضفى على أجواء الرواية شكلا من الوحدة، وجعلها أشبه ما تكون بقصة تؤدي إلى قصص أخرى. والشخصية الواحدة (رجاء) تؤدي إلى شخصيات أخرى (سناء، عواطف، بدرية) والرجل الواحد صورة لعدة رجال (عاصم، ود نميّر، الفلاتي، الشيخ اللمني، صاحب المطعم في جنيف، وضابط التحقيق في أم درمان..) فهم كلهم تجمعهم نظرة واحدة للمرأة.

لغة الكتابة ولغة الأشخاص:

شيء واحدٌ بقي أن نشير إليه، وننبه عليه، وهو اللغة التي كتبت بها الرواية. ولئن كانت بثينة خضر مكي تمثل، من خلال اللغة المستعملة في كتابة هذا النص، واحداً من المستويات اللغوية الموجودة في العمل، فإن الساردة (رجاء) تمثل هي الأخرى أحد هذه المستويات. وذلك لا يتجلى إلا من خلال المنولوغ الذي يعبّر عن أحوال (رجاء) وعالمها الذي دمره عاصم بزواجه الثاني «ليتك لم تتزوج من أخرى.. أعلم أنها أنانية مني أن أحرمك نعمة أبوتك.. ولكن ليتك لم تفعل.. ألم تقل أنت بنفسك أنك لم تجد السعادة بعدي على الرغم من وجود الأبناء في حياتك.. لقد قهرت نفسي وفاءً لك.. وأنا أقاوم في بسالة عواطف محمود الجامحة نحوي.. وفيّتُ لك بعد أن تيقنت من أنك أنت العاطفة الباقية في قلبي.. فلماذا أحرقت قلبي.. وأحرقت كوامن عواطفي؟؟»(٨) وبما أنها كاتبة، ولها محاولات أدبية جيدة، فلا بأس في أن تكون لغتها عالية المستوى، رفيعة الأسلوب، قياسا لغيرها من الشخوص: «أذكرك كثيرا يا عاصم. كأنّ هناك حبالا سرية تمتد وتمتد وتتشعب داخل أوردتي، تتوهج نبضاً مشتعلا بتلك التفاصيل الدقيقة التي تقاسمناها نقطة نقطة، وفاصلة فاصلة.. وجعاً وجعاً.. وجدية عابثة تمتد وتمتد الحبال إليك تحمل شوقي، وحنيني الذي أغرق فيه، ولا أستطيع العبور إلى الضفة للقائك».(٩) هذه اللغة الأنيقة سرعان ما تهبط إلى نوع من الكلام أدنى رتبة من هذه عندما تقابل (سناء) في جنيف، وتعود بها الرؤيا المفاجئة إلى زمن الطفولة، والمدرسة الابتدائية في (سدرة). ويفرض المشهد المكاني على الساردة توجهاً نحو مفردات، وتراكيب خاصة بالبيئة الريفية في السودان.. ولا سيما عندما تستخدم هذه التراكيب، والألفاظ في وصف أحد مجالس السمر في الصيف. «تبدأ البنات بالتصفيق، ويصاحبهنّ ميرغني بالمزمار، والصبيان يشيلون الأنغام ترجيعاً مع أصوات البنات.. وتختلط أصواتٌ خُضُرٌ تتأهب لتصلب سيقان رجولتها بالأصوات اللدنة التي تتأرجح بين ندى الطفولة وليونة أنوثة بدأت تهبّ طلائع ريحها و(كلثوم) تغني وتتثنى للخلف.. جدائلها الكثيرة تتأرجح منها اثنتان على صدرها وينشلخ باقي الضفائر مراوحا ما بين الفضاء وظهرها المكسور.».(١٠)

أما في الحوار، فإن اللغة تبتعد تماماً عن المستويَيْن السابقين، وتتحول فجأة إلى كلام عادي تستخدم فيه الكلمة الدارجة، والنبرة المحلية، والأسماء التي يكاد لا يسمع بها من لم يعش في السودان «زمان في ليلة الحنا البنات تغني والعريس يأتي ويضع الحنا على كفّ العروس.. وسط زغاريد النساء وتهاليلهن والغناء.. وتوزيع الحلوى والتمر.. والعروس وبنات الفريق كلهن يرقصن ما عندنا شناف.. ولا عيب.».(١١)

والمستوى اللغوي في الحوار يختلف عادة باختلاف الأشخاص. فعندما تتذكر (زينب) ما قدّم من الطعام عقب ولادة عواطف، تسلك اللغة سبيل التعبير عما يتمناه المتكلم المحروم في مناسبة كهذه. فيتفنن السارد في ذكر الأصناف، مركزا الانتباه على ما يثير الرغبة، ويبعث الشهوة «وجرى لعابها، ويلل ثوبها، وهي تتذكر كيف كانت تغرف الطعام من (الكورية) بالكمشة، وتسكبه على طبقات الكسْر البيض الرقيقة المرصوصة فوق الصّحون الكبيرة.. التي تتوسط الصواني الموضوعة أمام الضيوف.». (١٢)

وعندما تتذكر عواطف طلاقها من الزوج الأول، وزواجها الثاني من سيد الحلبي، تصطبغ لغة الشخصية بما تنماز به المرأة الماكرة حين تنصب حبالها لأحد الريفيين كي تغويه، وتغريه، بالزواج منها على زوجته الأخرى. «أولاد الريف ذريتهم وافرة ونسلهم لا ينقطع»(١٣) وعندما تروي قصّتها مع الشيخ (اللمين) تتحول اللغة إلى لغة نسائية يحتل فيها الجسد موضع حجر الزاوية: «تركته يعريني من ملابسي، ويستلم جسدي يفعل به ما يشاء من ساعة الغسق حتى شروق الشمس.. وتذكرت نصائح الحاجّة عيشة، فرقدت في سكون تحت جسده القوي.».(١٤)

وهذا التنوع اللغوي، في الرواية، يؤكد أنّ الكاتبة بثينة خضر مكي تحاول أنْ تتقمّص في كل مشهد من مشاهد الرواية الشخصية الرئيسة فيه. فهي تتكلم بلسان (رجاء) تارة، و(سناء) تارة أخرى، مثلما تتكلم بلسان فاطنة قصب السكر، والخالة مدينة، وعواطف. وهذا التعدد في المستوى اللغوي ينم عن أنّ الرواية، التي تفتقر إلى التماسك على صعيد الحبكة والحوادث، قامت، أو تقوم على مبدأ آخر، وهو التنوع الحواريّ.

❖ كاتب وأكاديمي من الأردن

الهوامش:

❖ فصل من كتاب سيصدر مستقبلاً حول الرواية النسوية في الوطن العربي.

١- بثينة مكي: صهيل النهر، سدرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠ ص ٢٨.
٢- المصدر السابق ص ٣٩.
٣- السابق ص ٤٠-٤١.
٤- السابق ص ٤٥.
٥- السابق ص ٥٢.
٦- السابق ص ١٠١-١٠٢.
٧- السابق ص ١١٥.
٨- السابق ص ٤١.
٩- السابق ص ٤٦.
١٠- السابق ص ٤٩.
١١- السابق ص ٧١.
١٢- السابق ص ٨٣.
١٣- السابق ص ٨٦.
١٤- السابق ص ٩١.

استعمال الأسطورة عند محمود درويش


د . فاروق مغربي *

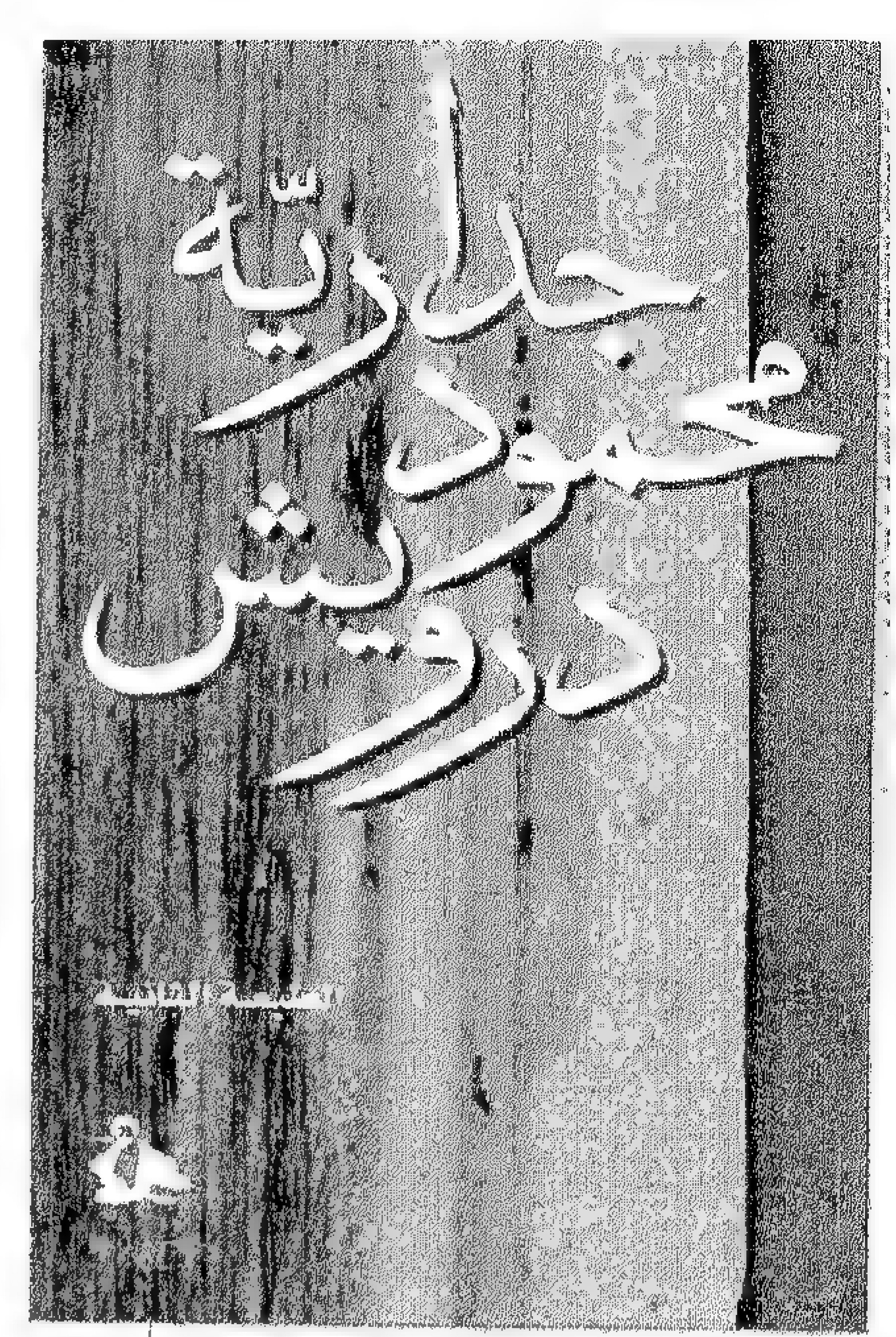
المقدمة وأهمية البحث:

لا يوجد شاعر يكتب الشعر دون الاعتماد على التقاليد الشعرية التي أرساها الشعراء قبله على مرّ التاريخ، ولعل من الثابت في القصيدة الشعرية الحديثة أنها يمكن أن تتكئ «بفخر» على جميع المنجزات الحضارية، علمية كانت أم ثقافية (أسطورية، دينية، تاريخية..) ولكن.. ما الذي يسوّغ لشاعر استعمال أشياء بعينها؟ وبعبارة أخرى: ما الذي يجعل هذا الشاعر يعتمد على الأسطورة السومرية، ويجعل ذلك معتمدا على مثيلتها اليونانية؟ بل ما الذي يجعل شاعرا يبتعد عن هذا الحقل برمته، ليتجه إلى حقل آخر مغاير تماما؟

لا يوجد شاعر يكتب الشعر دون الاعتماد على التقاليد الشعرية التي أرساها الشعراء قبله على مرّ التاريخ، ولعل من الثابت في القصيدة الشعرية لحديثة أنها يمكن أن تتكئ «بفخر» على جميع المنجزات الحضارية، علمية ت أم ثقافية (أسطورية، دينية، خية..) ولكن.. ما الذي يسوّغ استعمال أشياء بعينها؟ وبعبارة ما الذي يجعل هذا الشاعر في الأسطورة السومرية، ويجعل مدا على مثيلتها اليونانية؟ بل يجعل شاعرا يبتعد عن هذا متة، ليتجه إلى حقل آخر

لا شك أن هذه «التناصات» ذات دلالات لا يمكن التغاضي عنها، وهي على اختلاف أنواعها، تدل على اهتمام الشاعر بمادته التي يجعلها نسيجا لقصيدته لأنها بالأصل تشكل معلما من مجمل الثقافات والمعارف التي تكوّن فكره، وتميزه عن غيره من الشعراء. ومنذ أن تدخل هذه النصوص على اختلاف مشاربها إلى ساحة النص، وتسهم في تشكيل نسيجه، تنفصل أو هكذا يفترض عن معناها الحقيقي، وتصبح تقنية فنية يستعملها الشاعر لإبراز دلالات معينة يفرضها النص نفسه؛ فإذا ما حاول ناقد أن ينظر إلى هذه الدلالات بمفهومها الأصلي، فهذا يعني أن ثمّة خللا في تلقي النص، ولكن الطامة الكبرى، في رأينا، هي أن يحاول الشاعر نفسه المحافظة على المدلولات الأصلية لهذه المدخلات، وهنا نغدو أمام نص يجترّ ما هو موجود دون تحقيق أية حالة إبداعية، ويصبح عمل الشاعر أشبه باستعراض ثقافي، وهذا أمر مرفوض تماما في ميزان النقد الأدبي.

والشاعر محمود درويش، شأنه شأن كل شاعر كبير، لا بدّ وأنه يربأ بنفسه أن يقع في هذه الحالة «اللاشعرية»، وإنما يستعمل مدخلاته لأغراض فنية لا تخفى على مدقق متخصص، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال استخلاصنا للآثار الأسطورية في «جداريته»، ولكننا نجد لزاما علينا، قبل البدء، أن نقف على رأي درويش الشخصي في علاقة نصّه بالنصوص الأخرى التي تدخل إلى نسيجه، مثل هذا الرأي يطرحه الشاعر عندما يسأله حسن خضر هذا السؤال: «مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام هي جزء أساسي من مشروعي، انطلاقا من أنه لا توجد كتابة تبدأ (الآن)، ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلا تأريخ للشعر، لذلك كان حريا في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة، والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديما، أم على مستوى العالم المعاصر؛ أن تدخل التناص لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتب»، ويضيف درويش: «... إذا لم تكتب على الكتابة، فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية، فللشعر كينونة ثقافية في الدرجة الأولى؛ أما السليقة، وكيف تعبر الثقافة عن نفسها، فهذه مسائل تقنية، وليس هناك شاعر خال من عدّة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء إذا كان له عمل جدّي، فكلّما عرفت أكثر كلّما أصبحت الكتابة أصعب، لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط هذا الزحام، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من تقنية، وهو جزء أيضا من اعتراف بأن الشاعر ليس فرديا لهذا الحد، فهو صوت الفرد، ولكنه نتاج تراكم ثقافي». (١)



هذا المقبوس على طوله يطرح قضية بالغة الأهمية؛ فمسألة دخول أصوات أخرى إلى عمل أي أديب، شيء مفروغ منه، وهذا يعيدنا إلى يونغ الذي ربط الإبداع باللاشعور الجمعي، وإلى «باختين» الذي جعل «آدم» وحده هو الذي تجنب قضية التناص في خطابه لأنه أبو البشر، وعالمه يتسم بالعذرية اللغوية، حيث إنه لم ينتهك بوساطة خطاب أول(٢)، ولعل صيحة عنترة تؤكد مثل هذا الكلام عندما قال:

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا.

و«الجدارية» قصيدة طويلة كتبها الشاعر عام ١٩٩٩م، وطبعت مرتين: أولاهما في حزيران / يونيو ٢٠٠٠م، وثانيتهما في شباط / فبراير ٢٠٠١م. وهذه القصيدة / الديوان، سيمفونية تغري المرء بالكتابة عنها أكثر من مرة، وذلك لما تحتويه من غنى ناتج عن كونها تشكل ذروة ناضجة من نتاجات هذا الشاعر، وهي حافلة بالرموز والإشارات التراثية على اختلافها، وربما يحق لنا أن نقول: إن جوّ الموت الذي يهيمن على هذا الديوان ساعد كثيرا في خلق أجواء خاصة؛ فقد عانى الشاعر في أواخر التسعينيات من مرض القلب، وأجريت له عملية خطيرة تركت آثارا نفسية حادة عنده، وسننطلق في هذه الدراسة من فرضية صارت مسلّمة، وهي أن أسلوب درويش يتكون من أصوات عديدة أدّى مزجها إلى تشكيل أسلوبه الخاص، وهذا القول لا ينطبق فقط على « الجدارية » وإنما هو موجود منذ أقدم أعماله، ولئن كنّا سنقف في هذا البحث عند التشكيل الأسطوري، فذلك لأن وجود هذا الخليط الكبير من الأصوات الأسطورية عند الشاعر قد فرض نفسه في هذا الديوان، كما في غيره، وصار سمة من سمات القصيدة «الدرويشية»، ومعلما من معالم الحداثة عنده، ولم نعتمد في بحثنا إطلاق كلمة مؤثرات لأننا، كما أشرنا سابقا، نرى أن الشاعر محمود درويش، قد وصل إلى مرحلة عالية من الخبرة عبر مسيرته الشعرية الطويلة والحافلة، ولذلك فإن مدخلاته الأسطورية كانت بمنزلة التشكيل الهارموني للّوحة الفنية.

إن اللجوء إلى الأسطورة له جماليته المتميزة، لأنها لجوء إلى عالم مليء بالدهشة، بل هي استقطاب لعالم يزخر بكل المعاني، إنها على حد تعبير الباحث فراس سواح عودة إلى مغامرة العقل الأولى، وبمجرّد دخولها إلى نسق التفكير الشعري تهيمن الأجواء الخيالية عليه؛ فلا أقرب إلى الشعر من الأسطورة، ولعل الشعراء وجدوا جماليات إضافية في استعمالهم الأساطير منها:

- إظهار ثقافتهم للقارئ بشكل غير مباشر.

- عرض ذوقهم الفني الذي جعلهم يستعملون نوعا محددا من الأساطير دون غيره.

- إدخال تنويعات محببة إلى نسيج العمل الشعري يتفاعل معها القارئ، وإضافة رؤيا جديدة عليه.

والشاعر غير مبالغ في هذا فلقد لاحظنا الناقد نورثرب فراي يجعل من الرمز الأسطوري نموذجا أعلى. (*)

إن هذه الدراسة جاءت ضمن ما يسمى بالنقد التطبيقي الذي تفتقر إليه المكتبة النقدية العربية، وهي إن توصلت إلى بعض النتائج، فإنها لا تدعي الكمال، إنها أشبه بإضاءة يمكن أن تعقبها إضاءات، تسهم جميعها ببناء مدرسة نقدية عربية نطمح جميعنا إلى وجودها.

التشكيلات الأسطورية في الجدارية:

يتألف الديوان من مائة وخمس صفحات من القطع المتوسط، ومنذ بدايته تهيمن على القارئ أجواء أسطورية خاصة؛ حيث إن فيه حشدا كبيرا من الرموز الأسطورية والدينية بمختلف تفرعاتها (**)، وهذا ليس بمستغرب على ديوان عكس حالة من الفراغ والضبابية والضياع نتجت عن الموت الذي شعر به الشاعر يداهمه عندما كان في المشفى:

....

وكأنني قد متّ قبل الآن...

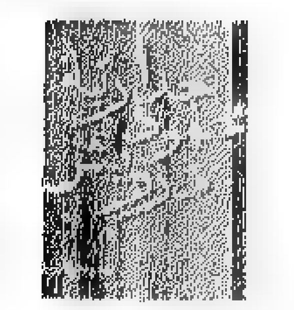
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف. ربما

ما زلت حيا في مكان ما... (٣)

نجد عند الشاعر في ديوانه هذا أكثر من اثني عشر موضعا تعرض فيه لذكر أساطير، أو أسماء آلهة، ولكن البحث المعمق يفضي أنه إذا كان الشاعر قد ارتكز على هذه الأساطير لإبراز أفكاره فإنه في الوقت نفسه، كان يحاول صنع أساطيره الخاصة بنفسه، ولقد صرح في مجموعته السابقة «لماذا تركت الحصان وحيدا»بأنه صانع للأسطورة عندما قال: (... من يكتب حكايته يرث / أرض الكلام، ويملك المعنى تماما). وتطور تجربة درويش من خلال احتكاكها بالتجارب الشعرية العربية، وهضم التطويرات الشكلية، وجميع الخيارات التعبيرية لهذه التجارب؛ يجعل من محاولته هذه شيئا منطقيا جدا.

أما الأساطير التي استعملها بشكل علني في ديوانه فنجدها على الشكل التالي:



أسطورة العنقاء.	ص ١٢-١٣
ديونيسيوس	.
أسطورة البعث.	ص ٢٨
أسطورة الصقر.	ص ٣٣
أسطورة الوعل الذي يحمل الأرض على قرنه...	ص ٣٩
أسطورة الصدى والنرجس.	ص ٤١
أسطورة العنقاء مرة أخرى.	ص ٤٤
أسطورة عناة.	ص ٤٦
عودة إلى أسطورة عناة.	ص ٤٦
أسطورة أوزيريس	ص ٧٠
عناة / مرة أخرى.	ص ٧٢
جلجامش وأنكيدو / أكثر من مرة.	ص ٨٠-٨٣

نلاحظ أن درويش استعمل مجموعة من الأساطير الإغريقية والكنعانية، وهي كلها أساطير تتناسب مع ثقافة المنطقة بشكل عام، لأنها إن لم تكن تابعة لها، فإن معظم الناس قد تمثلوها نتيجة إدخالها إلى نسيج القصيدة العربية الحديثة.

ولكن السؤال الذي يثار هو: هل أدخل الشاعر أساطيره هذه إلى نسيج نصه الشعري بشكل اعتباطي، غير واع؟ وهذا سؤال يبدو لنا مهما لأنه يضعنا في صلب ماهية عملية الإبداع. ولئن بدا هذا السؤال بديهيا، فإن عددا من النقاد يرى ذلك، ومنهم الناقدة ريتا عوض التي ترى أن «الشاعر الحقيقي لا يختار رموزه اختيارا واعيا، ولكن الرمز يفرض نفسه عليه كيانا حيا يستمد روحه من لا وعي الشاعر» (٤). ونحن إذ لا نردّ رأي الناقدة بشكل مطلق؛ حيث إن إدخال الرمز بشكل لا شعوري أمر ممكن الحدوث، إلا أننا لا نؤيده بالمطلق أيضا، ولا نرى الشاعرية مقتصرة عليه، والذي نراه في حالة شاعرنا هو العكس، فالقصيدة عند الشاعر الكبير الآن، أشبه بعملية قيصرية يكابد آلامها حتى تنتهي مكتوبة على الورق، وهذه العملية تخضع لمراقبة العقل بشكل مباشر، وفي أسوأ الاحتمالات، بشكل غير مباشر.

لو عدنا الآن إلى هذه الأساطير لرأينا منها ما استعمل مرة واحدة، ومنها ما استعمل أكثر من مرة، ومن نافل القول أن الأساطير التي استعملها الشاعر أكثر من مرة لا بد وأنها تؤكد على فكرة، أو حالة يتمثلها الشاعر، وتحتل عنده أهمية خاصة، وكما هو واضح من الجدول فإن العنقاء وعناة من أكثر الأساطير التي ركز عليها الشاعر في هذه القصيدة / الديوان.

أول استعمال للأسطورة في هذا الديوان جسّده الشاعر مع ما يحلم أن يصيره:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما فكرة لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب....

(........)

سأصير يوما طائرا وأسلّ من عدمي

وجودي كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد....

(........)

سأصير يوما شاعرا

والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

إلى مكان.......

(........)

سأصير يوما كرمة

فليعتصرني الصيف منذ الآن

وليشرب نبيذي العابرون على

ثريّات المكان السكري

أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد. (٥)

فهذه «الأنا» التي تتكرر عبر (سأصير) خمس مرات توحي بالتماهي مع الأسطورة تماما؛ فيغدو شاعرنا، وفقا لهذا، المخلص المنتظر الذي يقع على كاهله إدخال كل ما هو جميل ونافع للناس؛ ففي العبارة الأولى يحلم الشاعر أن يصير فكرة، ولا يريد الشاعر لهذه الفكرة أن تنتشر بالطريقة التقليدية عبر حدّ السيف، أو عبر الكتاب / الدعوة / بل يريد لها أن تنفذ عبر مسامات الجلد، وتصبح من ضمن التركيبة البشرية، «كأنها مطر على جبل تصدّع من تفتح عشبة». بعد هذه العبارة يردف الشاعر أسطورة العنقاء المعروفة التي تتجدد كلّما احترق جناحاها، ولكن الأسطورة هنا تختلف عن الأسطورة الأولى؛ فعنقاء درويش تستفيد من كل احتراق، وتقترب أكثر من الحقيقة. تسلمنا هذه الرؤيا إلى العبارة الثالثة التي يحلم فيها أن يصير شاعرا، ولكن ليس أي شاعر، إنه الشاعر الخالق الذي يكون الماء / الحياة / رهنا لبصيرته. وأخيرا يختتم أحلامه بأن يصير إله الخمرة «ديونيسيوس» ليمنح الفرح والنشوة للعابرين الفقراء، المهمشين، يدلنا على هذا قوله: «أنا العناوين الصغيرة والبريد».

وخلاصة المقطع أن الشاعر يحلم أن يصير فكرة مصقولة، يمتلكها شاعر خالق قادر في النهاية على إسعاد جميع البؤساء.

في الحركة الأسطورية الثانية، ومن

الصفحة الثامنة والعشرين تحديدا، يبدأ الشاعر من بدء الخلق، ومن خلال ولادة جديدة، إذ تتجلى أمامه مجموعة من الرؤى كانت على التوالي: الطبيب الفرنسي الذي يقوم بعمل ضابط الأمن، أباه العائد من الحج، شبابا مغاربة يلعبون الكرة، ريني شار يجلس مع هيدغر، رفاقه الثلاثة ينتحبون، المعري يطرد نقاده، بلادا تعانقه.(٦). وما رآه الشاعر يمثل الكون بخيره وشره، من خلال فكره، واهتماماته، والقضايا التي تؤرّقه، ولكن هذا الكون، بكل ما فيه، يولّد عند الشاعر حبا للسلام، ورغبة للتوحد مع الكائنات كلها:

.... نهر واحد يكفي

لأهمس للفراشة آه يا أختي. (٧)

ولذلك يسعى أن تظل الأساطير القديمة جميعا متنقّلة على جناح الصقر كي يعيشها الناس جميعا، وهذه أمنية يردفها بأمنيته التي أوردها في الحركة الأسطورية الأولى، ولكن الشاعر لا يستطيع دفع الهمّ المتفاقم شيئا فشيئا، فيغرق به، وهنا لا مناص أمامه من تواشج الهمّين: الشخصي المتمثل بالمرض، والعام الذي يتمثل بمعاناة الشعب الفلسطيني البسيط، الزاهد، وقد أثقلت كاهله المحن التي لا يد له بها، حيث إن هذا الشعب لم يشارك في صنع قدره:

ولم نشارك في تدابير الإلهات اللواتي كنّ يبدأن النشيد

بسحرهنّ وكيدهنّ. وكنّ يحملن المكان على قــرون

الوعل من زمن المكان إلى زمان آخر. (٨)

ثمة دلالة واضحة للفعل المضارع «نشارك»، هذه الدلالة تنقل المشكلة التي يعاني منها الشاعر، من الحيّز الخاص إلى العام، وتصبح المأساة مأساة الشعب الفلسطيني الذي يرزح تحت وطأة القدر (تدابير الإلهات) منذ القديم، ويصير الشاعر ناطقا باسم هذا الشعب، وتغدو مشكلته الشخصية متداخلة بالمشكلة العامة، وبالتالي من حقنا أن نستنتج أنها فرضت نفسها على الشاعر، وصارت سببا في تفاقم مشكلته الخاصة التي كادت تودي بحياته.

في الحركة الأسطورية الثالثة يعود الشاعر إلى قصيدته، وأرضها الخضراء، والشاعر هنا يذكّرنا بالمتنبي الذي يتباهى بشعره قائلا:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر

الخلق جرّاها ويختصم

فقصيدة درويش:

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما

هي في خصوبتها..

ولا ينسى أمام هذا العنفوان أن يتمثل

أسطورة «نرجس» الذي فتن بجماله

كثيرا:

ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته.

(٩)

وتباهي درويش بقصيدته إنما هو ناتج، من وجهة نظره، عن كون قصيدته تحوي كل ما يجب أن تحويه قصيدة: الوضوح، الدقة، الحكمة، الرموز الكثيرة والمتضادة...، ولذلك قرر لاحقا أنه عثر بوساطتها على الخلود الذي لم يعثر عليه «أنكيدو»، وقرر أنه (لا شيء يبقى سوى أسمي المذهب / بعدي). (الديوان ص ٩٠-٩١)

هنا يدخل الشاعر في محاورة مع الشيطان الذي يريد امتحانه، والشيطان هنا يمكن أن يحمّل أكثر من رمز، فيمكن أن يكون رمزا للنقاد السلبيين، على المستوى الفردي، كما يمكن أن يكون رمزا للشر المطلق المتمثل بالمحتل على المستوى الجماعي، وكنا قد أشرنا سابقا إلى أن الهم الجماعي عند الشاعر قد تغلّب على الهم الفردي، ويدخل الشاعر في مرافعة للدفاع عن نفسه أمام هذا الشيطان، الذي يخاطبه بعبارة «يا ابن أبي»، ولغة الشاعر مع الشيطان بمنتهى الدماثة والرقي، بل إنه يقاسمه حبة القمح التي بحوزته:

ولي السكينة. حبة القمح الصغيرة

سوف تكفينا، أنا وأخي العدو،

فساعتي لم تأت بعد. ولم يحن

وقت الحصاد. ..... (١٠)

وهو خلال هذه المرافعة يبين أنه إنسان بسيط، ضائع، لا يمتلك قدرات أسطورية، ولم تلده ريشة العنقاء، ولا يمتلك شيئا إلا هذه الرؤيا النابعة من شاعر لا يصدقه أحد:

لعل شيئا فيّ ينبذني. لعلّي واحد

غيري، فلم تنضج كروم التين حول

ملابس الفتيات بعد، ولم تلدني

ريشة العنقاء. لا أحد هنالك

في انتظاري. جئت قبل، وجئت

بعد، فلم أجد أحدا يصدق ما

أرى. أنا من رأى، وأنا البعيد

أنا البعيد.(١١)

ولا يتوانى درويش الشاعر / الروح / أن يفصل نفسه عن درويش الجسد / المادة /، ويضمّن أسطورة «أنكيدو» الذي كان يبحث عن الخلود، ولكن درويش هنا، على عكس الأسطورة، نال الخلود، وأصبح ضجرا منه:

ساعدني على ضجر الخلود، وكن

رحيما حين تجرحني وتبزغ من

شرابيني الورود. (١٢)

بعد مرافعته، وبعد اللغة السمحة التي أراد منها الشاعر أن تبرّئه، طلب من إلهته المفضلة «عناة» أن تغني قصيدته الأولى عن التكوين، ولكن بالمنظور الدرويشي الذي يعيد تشكيل الكون على طريقته بعد أن يترفع عن كل ما هو منطقي، عقلاني، واقعي:

اللجوء إلى الأسطورة له جماليته المتميزة لأنها لجوء إلى عالم مليء بالدهشة

فغني يا إلهتي الأثيرة، يا عناة،

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانية...

فقد يجد الرواة شهادة الميلاد

للصفصاف في حجر خريفي. وقد يجد

الرعاة البئر في أعماق أغنية. وقد

تأتي الحياة فجاءة للعازفين عن

المعاني من جناح فراشة علقت

بقافية، فغني يا إلهتي الأثيرة

يا عناة، أنا الطريدة والسهام،

أنا الكلام. أنا المؤبن والمؤذن

والشهيد.(١٣)

وعناة هذه من أهم آلهة الخصب في مجمع الآلهة الكنعاني، وبما أنها تجسّد مصدر الطاقة والخصوبة في العالم لدى الكائنات الحية، فقد عمد الإله المصري «حورس» إلى إغلاق فوهة الرحم لديها كي لا تتمكن من الإنجاب، وتموت قوى الخصب في الطبيعة، ولكن الرب المصري «سيث» أعاد فتح الرحم، كي لا تجدب الدنيا، ويفنى الكون. (١٤) إن حب الشاعر ليس للإلهة عناة، وإنما لوظيفتها التي تتناسب وحاجته الشخصية، من جهة؛ فهو يعاني من جدب في شخصيته، وفي قلبه «المريض»؛ وحاجة الشعب الفلسطيني الذي يعيش محنة الاحتلال، وفقد الخصوبة بالمعنى المجازي، من جهة ثانية، وحاجة الوضع الفلسطيني بشكل عام في علاقته مع الآخر/ المحتل / وهو يبحث عن صيغة للتعايش السلمي، من جهة ثالثة.

ترك الشاعر الأسطورة جانبا ليهذي في أثناء مرضه بالشعر، ويفرغ ما لديه من رؤى إلى أن يصل إلى الصفحة السبعين، ويدخل إلى الحركة الأسطورية الرابعة بقوله:

قال طيف هامشي: «كان أوزيريس

مثلك، كان مثلي. وابن مريم

كان مثلك، كان مثلي. بيد أن

الجرح في الوقت المناسب يوجع

العدم المريض، ويرفع الموت المؤقت

فكرة... «(١٥)

استخدم درويش مجموعة من الأساطير الإغريقية والكنعانية وكلها تتناسب مع ثقافة المنطقة بشكل عام

من المعروف أن أوزيريس علّم الناس كيفية صناعة الأدوات الزراعية واستعمالها في استنبات القمح والشعير، وعلمهم أكل الخبز وشرب النبيذ والجعة وبناء البيوت، وهو الذي أسس الديانة الأولى، وعلّم البشر عبادة الآلهة، واستخدام الآلات الموسيقية.(١٦) ولو عدنا إلى بداية المقطع لرأينا أن الذي شبّه الشاعر بأوزيريس، وابن مريم إنما هو «طيف هامشي»، واستعمال صيغة التنكير التي أتى بها الشاعر هنا لها دلالتها، وهو الفصل الكامل بين الشاعر وهذا الطيف الهامشي الذي يحدّثه، ولكن الشاعر لا يلبث أن يعود ليوحد بين الاثنين بقوله مردفا: «كان مثلي»، فإذا عرفنا أن أوزيريس قد مات مقتولا على يد أخيه «سيث» الذي كان يضمر له الضغينة، ويحقد عليه لنجاحه، وأرفقنا ذلك بأن السيد المسيح قد مات مصلوبا / أي مظلوما / بمفهوم الديانة المسيحية، عرفنا لما أصّر الشاعر أن يحمّل نفسه هذا المعنى؛ فدرويش على المستوى الشخصي أنهكه المرض، وما زال في مقتبل العمر، ومرضه كما أشرنا سابقا، ناتج عن أمراض وطنه.. أما على المستوى العام فإن الشعب الفلسطيني الذي يرزح تحت نير الاحتلال يعاني من القهر والذل دون أن يقترف أي ذنب. ولكن هل يمضي الشاعر مع هذه النبوءة، أي مع كونه مثل أوزيريس، أو ابن مريم؟.. وعلى الرغم من تداخل الديني بالأسطوري، وانعدام الحدود بينهما إلا أننا نميل إلى أن درويش لا يعوّل كثيرا على هذا التشبيه، وتبقى هذه العبارة تمثل في سياقها تشبيه حالة بحالة، لأن «الجرح في الوقت المناسب يوجع العدم المريض، ويرفع الموت المؤقت فكرة..» (الديوان ص ٧٠).

بعد صفحة واحدة يعود الشاعر مرة أخرى إلى إلهته الأثيرة «عناة»:

كلما يمّمت وجهي شطر آلهتي،

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمر تطوقه عناة، عناة سيدة

الكناية في الحكاية.........(١٧)

عناة كعادتها لا بدّ أن تكون رمزا للخصوبة، وخصوبتها هنا أدّت إلى إضاءة الشاعر، وإضاءة الشاعر تمنحه مساحة إضافية من الشفافية، وتجعله رائيا، وتمنحه خصوبتها، وقد وصفها بجملة إنشائية جعلها فيها «سيدة الكناية في الحكاية»(١٨)، ثم جعلها تبكي، ولكن بكاءها ليس لقضية كبرى، وإنما على مفاتنها التي تذوي رويدا رويدا:

... هل كلّ هذا السحر لي وحدي

أما من شاعر عندي

يقاسمني فراغ التخت في مجدي

ويقطف من سياج أنوثتي

ما فاض من وردي

أما من شاعر يغوي

حليب الليل في نهدي

أنا الأولى

أنا الأخرى

وحدّي زاد عن حدّي

وبعدي تركض الغزلان في الكلمات

لا قبلي ولا بعدي.(١٩)

بكاء عناة هو بكاء الأسطورة التي لم تعد قادرة على السحر في الوقت الراهن، وهي فكرة في غاية الخطورة والأهمية، ولا شكّ في أن هذا الغرور،

وهـذه الأمنية «البشرية» التي حمّلها الشاعر لهذه الإلهة، أدّت إلى «أنسنتها»، وتفريغها من محتواها، وبهذا بدأ بريق الأسطورة يخبو «... وليس في وسع القصيدة / أن تغيّر ماضيا يمضي ولا يمضي / ولا أن توقف الزلزال/......» (الديوان ص ٧٣-٧٤). ولئن جرّد الشاعر الأسطورة من قدرتها السحرية على تناول الأشياء، وحل المعضلات، فإنه احتفظ بحقه الكامل بالحلم. (٢٠) الحلم الفعّال الذي لا يثبّط الهمم، ويدعو للخمول، وإنما يكون دافعا للعمل من أجل تغيير الواقع المعيش، إلى واقع أفضل حالا. والشاعر يكرر كلمة سأحلم في مطلع المقطعين التاليين (٢١)، ويفرّغ في حلمه كل الشحنات الإنسانية التي يمتلئ بها قلبه.

هنا تحديدا، يضع الشاعر حدا للآلهة الأسطوريين لينتقل إلى أنصاف الآلهة، والأبطال الفانين، وهي الحركة الخامسة، إن جازت لنا التسمية، وهذه إشارة واضحة يقولها النص؛ فحلّ المشاكل، الخاصة والعامة، لا يكون عبر المعجزات الخارقة، وإنما عبر الحلم والعمل: الحلم الذي يوازي / التخطيط والتفكير /، والعمل الدؤوب الجاد الذي يفضي إلى حلّ المعضلات جميعا:

....

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن....

(٢٢)

وهذا المقطع، كما نرى، مفرق رئيس من مفارق القصيدة / الديوان؛ فقد فرّغ فيه الشاعر كلّ ما أراده من مطوّلته، وهو بعده سوف يتحسس وجوده من خلال أنكيدو الطيني النزعة:

نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام

ملتفا بحفنة ريشه الطيني. آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال... (٢٣)

كرر الشاعر اسم «أنكيدو» خمس مرات في صفحتين، ذلك أنه يرى فيه شيئا من نفسه التي لم تعد تقنع بالخيال المجنّح سلاحا للخلاص:

أنكيدو خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي. لا بدّ لي من

قوة ليكون حلمي واقعيا... (٢٤)

أما الفلسفة النهائية فكانت في تعليم أنكيدو الخلود الذي لم يعثر عليه، علما أنه كان موجودا أمامه، على أنكيدو، كما الإنسان، أن يعيش حياته كما هي، أما الخلود، فما عليه إلا أن ينتظر ولدا له، «فالخلود هو التناسل في الوجود / وكلّ شيء باطل أو زائل... » (الديوان ص ٨٥). بهذه «القفلة» تنتهي الأسطورة وبهذه الفكرة المهمة ينتهي عمل الأسطورة في هذا الديوان، ليترك الشاعر بقية الأصوات تكمل عملها حتى الصفحة الخامسة بعد المائة.

الخاتمة:

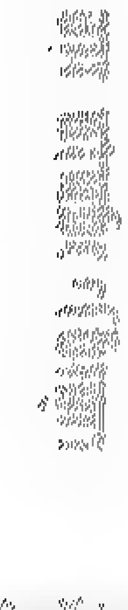
قمنا فيما سبق بدراسة التشكيلات الأسطورية في «جدارية» محمود درويش، ونظن أن عددا من القراء لن يوافق على فصلنا القسري لهذا العمل الشعري، وتقطيع أوصاله إلى وحدات منفصلة ركّزنا فيها على ما يتعلق بالأسطورة، باعتباره يشكل وحدة عضوية تتنامى أجزاؤها داخليا، ولكننا نعود لنؤكد أن هذا الفصل مدرسي بحت من أجل التركيز على مأربنا، والوصول في النهاية إلى الغاية التي توصلت إليها الدراسة. والجدارية تتألف حقيقة من أكثر من جدار يقف عائقا على المستويين الشخصي والعام، وقد رأينا أن الهمّين الخاص والعام متلازمان، وأن الهم العام هو الذي سبب الهم الخاص للشاعر.

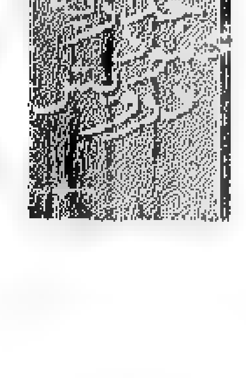
تباهي درويش بقصيدته ناتج عن كونها تحتوي كل ما يجب أن تحتويه من الوضوح والدقة والحكمة والرموز الكثيرة والمتضادة

عند تناولنا الأسطورة في هذا العمل رأيناها مقسمة إلى خمسة مستويات:

. المستوى الأول تناول الشاعر فيه إله الخمر «ديونيسيوس» الذي يساعد الشاعر المفكر الخلّاق على منح السعادة للناس.

. المستوى الثاني استعمل الشاعر فيه عددا من الأساطير ليظهر من خلالها همّه الجماعي، وبالتالي سعيه أن تظل الأسطورة متنقلة عبر الأصقاع «على جناح الصقر» كي يعيشها الناس جميعا، نظرا لما تمتلكه من الحكمة والخبرة.





. المستوى الثالث يدخل الشاعر فيه عالم الأسطورة بشكل أكثر عمقا، ويستعمل عددا من الأساطير كان أبرزها «عناة» إلهة الخصب المعروفة، والخصب هو جلّ ما يحتاجه الشاعر، والفلسطينيون في هذا المقطع.

. المستوى الرابع استعمل الشاعر فيه أيضا عددا من الأساطير، ولكنه عاد إلى عناة «إلهته الأثيرة»، والشاعر هنا أعطاها بعدا إنسانيا عاديا، مجردا من قوة صنع المعجزات، لينزل إلى الواقع، ويدرك أن عصر المعجزات قد انتهى، وهنا نرى الشاعر يتمسك بحقه في أن يحلم، وقد رأينا أن الحلم هنا مواز للتخطيط والتفكير.

. المستوى الأخير يعود به الشاعر إلى أنصاف الآلهة، والطينيين أمثاله، لينتهي بدعوة واضحة إلى العمل الفعّال، الذي يشكل المنجاة الحقيقية لكل المشاكل

العامة، والخاصة. ويكمل الشاعر بدعوة ضمنية لعدم اليأس حتى لو لم تتحقق الأمنيات على المستوى القريب؛ ففي النهاية لا يخفق المرء طالما يوجد من يكمل عنه ما بدأه، وقد ركز الشاعر على غريزة التناسل، ورأى فيها صنو الخلود، فالابن هو من سيسير على نهج أبيه ويكمل ما بدأ به.

بقي أن نذكر أن استعمال الأسطورة بدا لنا عند درويش بمنتهى الإتقان، والوعي، ولا شك أنها كانت من أكثر التقنيات الفنية حداثة عنده. وعلى صعيد المضمون الشعري فإن الهم الإنساني كان مهيمنا بشكل عام على النص كله، وأما اللغة الشعرية التي كانت تتميز بانسيابية لافتة، فكانت على درجة كبيرة من الرقي، وهي جديرة بأن تكون مقياسا لتعليم التسامح، ونبذ الأحقاد، ومحاولة ترميم الأخطاء الداخلية قبل الخارجية، وهذه كلها أمور يمكن الوقوف عندها بشكل أكبر في دراسات تعتمد محاور أخرى.

* أكاديمي وكاتب من سوريا.

الإحالات:

١- محمود درويش... لا أحد يصل. حوار أجراه: غسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، المتوكل طه، مجلة الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، ربيع وصيف ١٩٩٩م، ص ١٨.

٢- المبدأ الحواري، تزفيتان تودورف وميخائيل باختين، ت: فخري صالح، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٢٥.

* انظر ما كتبه الناقد الأسطوري نورثروب فراي في كتابه: تشريح النقد / محاولات أربع / ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١، ص١٦٣ وما بعدها.

** نظراً لحضور الرموز الأسطورية والدينية بكثرة في هذا الديوان، فإننا سنتبع هذه الدراسة بدراسة أخرى عن التشكيلات الدينية في «الجدارية».

٣- الديوان «جدارية محمود درويش»، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط ٢، ٢٠٠١م، ص١١.

٤- أسطورة الموت والانبعاث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨م، ص ٦.

٥- الديوان، ص ١٤.

٦- انظر الديوان: ص ٢٨ ٢٢.

٧- الديوان، ص ٣٣.

٨- الديوان، ص٣٩.

٩- هذا الشطر مع الذي قبله في الديوان، ص٤٤.

١٠- الديوان، ص٤٣.

١١- الديوان، ص ٤٤.

١٢- الديوان، ص ٤٥.

١٣- الديوان، ص ٤٦-٤٧.

١٤- انظر: المرأة والألوهية، محمد وحيد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ط ١، ١٩٨٤م، ص ٤٦-٤٧.

١٥- الديوان، ص ٧٠.

١٦- انظر: لغز عشتار، فراس سواح، سومر للدراسات والنشر، قبرص، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٣٢٠-٣٢١.

١٧- الديوان، ص ٧١.

١٨- تلقب عناة بالعذراء على الرغم من كلّ الصلات الجنسية التي قامت بها، وحكاياتها فيها الكثير من الغنى؛ فقد اشتهرت بالقوة والعنف إذ قتلت قاتل أخيها وجميع رسله. ومن مظاهرها أيضا المرأة الأرملة التي توفي زوجها... للاطلاع انظر: المرأة والألوهية، ص ٦٠-٧٨.

١٩- الديوان، ص ٧٢-٧٣.

٢٠- الديوان، ص ٧٤.

٢١- انظر: الديوان، ص ٧٤-٧٩.

٢٢- الديوان، ص ٨٠.

٢٣- الديوان، ص ٨١.

٢٤- الديوان، ص ٨١.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

- جدارية محمود درويش، دار نجيب الريس للطباعة والنشر، لندن، ط ٢، ٢٠٠١م.

ب- المراجع:

١- باختين، ميخائيل، وتودوروف، تزفيتان: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، بيروت، ١٩٩٦.

٢- خياطة، محمد وحيد، المرأة والألوهية، دار الحوار، اللاذقية، ط ١، ١٩٨٤م.

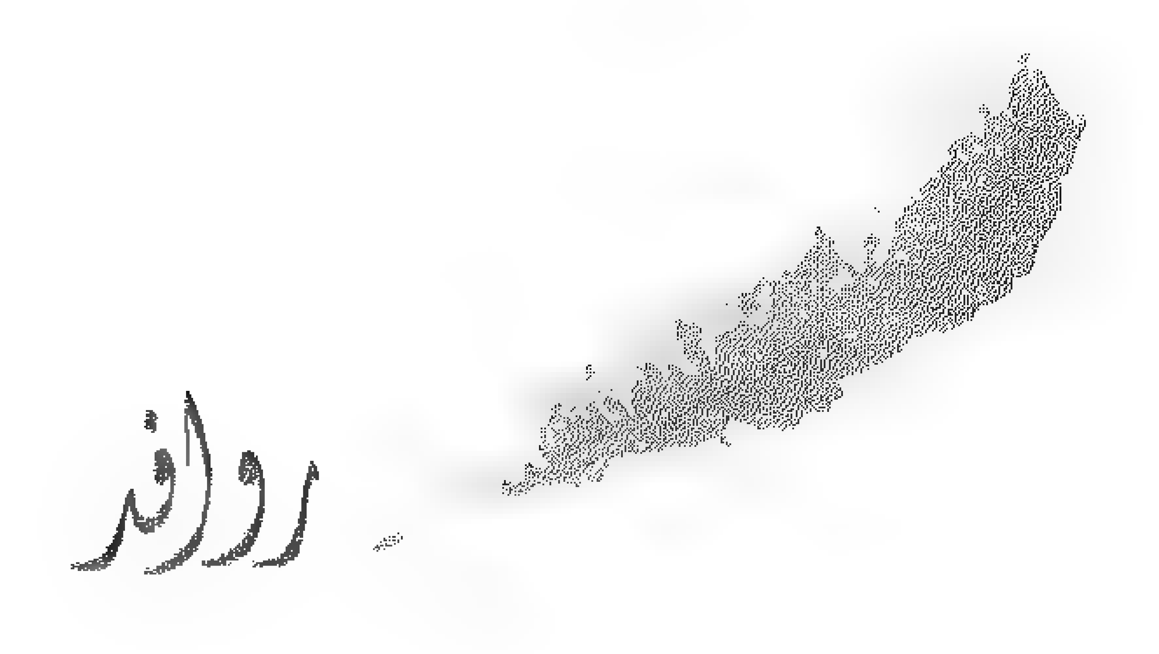
٣- سواح، فراس، لغز عشتار، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، قبرص، نيقوسيا، ط ١، ١٩٨٥م.

٤- عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨.

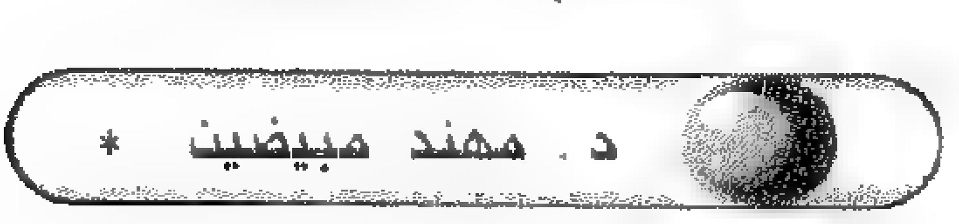
٥- فراي، نورثرب، تشريح النقد / محاولات أربع / ت: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، الأردن، عمان، ١٩٩١.

ج- الدوريات:

الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، عدد ربيع وصيف عام ١٩٩٩م.



مديح الكراهية



د. مهند مبيضين *

البيوت الكبيرة، المعتقة برائحة البخور والطيب، والنساء العوانس، والصبايا المعطرات بماء الورد الحلبي، وإيقاع الاسواق وحكايا الحمامات، كلها تفاصيل يرويها الروائي السوري خالد خليفة في روايته الجديدة «مديح الكراهية» الصادرة عن «دار أميسا».

كأي زيارة أذهب إلى المكتبة العمومية في أوتيل الشام، اسلم نفسي إلى رأي بائع الكتب فيها، الذي قال لي ان مديح الكراهية نص يستوقف القارئ، لما له من جاذبية، ومحاكاة لفترة ذات صلة بالمعاصر من حياتنا، في تلك اللحظة جاء احد الزبائن المواظب على احتساء قهوة الصباح في مقهى اوتيل الشام، وكان يتحدث مع بائع الكتب عن الصديق نبيل سليمان، وعن ميزة نبيل في الطريق التي اختارها لنفسه يوم ان قرّ في اللاذقية كصخرة شامخة تقاوم عنف الموج، مؤكدا ان العواصم لا تنتخب بالضرورة كل المبدعين.

المهم، شدني الحديث عن نبيل وبادرت الاتصال به، وهو باللاذقية، وقلت له لك معجبون في الشام كثر وسلمت قافلا العود إلى عمان. لابدأ كل يوم بقراءة شيء من مديح الكراهية، واضعا لها اسبوعاً لكنها لم تجعلني اتحلل منها حتى اجهزتها بثلاثة ايام.

تبدأ الرواية بالخزائن المليئة بالذكريات المعتقة والروائح الجميلة والصور، فيها اتقان كبير لوصف جمال النساء الحلبيات وعادتهن، كما انها تمجد التقاليد الحلبية، والبطل في البداية رضوان الضرير الذي يصنع العطور الجالبة للمحبة، ثم تبدأ الشخصيات بالتزاحم، في فضاء روائي مليء بالوصف والسرد الجميل.

في رواية «حارس الخديعة» الصادرة عام ١٩٩٠، لخالد خليفة بدا السرد فيها مملا، لكن الحال في «مديح الكراهية» يبدو مختلفا كثيرا فهو يقدم تجربة مختلفة اسفرت عن نص يدهش القارئ حد الغواية، يدخل فيه خليفة المناطق البكر في حلب القديمة، وينتهي بالحواري الدمشقية مغرقا في وصف الطرقات والازقة التي يبدو حمام البكري في باب توما مثلا واضحا عليها.

يستمر في الوصف والتفصيل، في عالم مليء بالنساء مع الاكثار من ابراز مفاتن الجمال في الاجساد النسوية، التي تنوعت اصول الوصف لهن بين سمرقند وحلب ودمشق واسطنبول والموصل.

تبدو حلب في مديح الكراهية متسعة للعالم كله، لكن رضوان الضرير هو الذي يقود اربع نسوة يحركن مسار الرواية، الضرير هو الذي يقف لهن بباب الحمام ويحمل المتاع لسيداته، وهو الوحيد الذي يقرّ في البيت الذي امتلأ بالعوانس اللواتي يخيمن على فضاء البيت ربما جراء نبوءة قديمة، وفيما الاذكار والاوراد الصوفية تعج بانشادها وتملأ الامكنة، فإن ثمة خوفاً على فاتنة حلبية من الضياع. رضوان الأعمى هو الطفل الذي التقطه جد الأسرة من أمام الجامع الأموي في حلب كي يكون أنيسه في شيخوخته وهو الحارس الأمين على أسرار النساء، وهو الذي يرافقهن كل اسبوع لحمام السوق، حتى يعدن جميعا لبيت تاجر حلبي عريق ظل المأوى الذي تسكنه العوانس، فهو لا يتسع سوى لأحلام هؤلاء النسوة بعد أن تبعثر رجاله إلى مصائرهم المتنافرة.

أما زمان الرواية فهو أوائل الثمانينيات من القرن المنصرم، حيث تتشرد أوراق العائلة، مروة التي أوصلتها أحلامها إلى الجنون تتزوج ضابطا، ومريم تعيش أسيرة حب لم يبدأ حتى انتهى، تستحضر صورة السمرقندي الصغير صانع السجاد والرسام، أما صفاء فتمضي بعيدا مع اليمني الجاهد الذي انتقل إلى مكة ثم إلى قندهار مدينة البارود المعتق.

الفتاة الرابعة هي شخصية الرواية الرئيسة، طالبة يرسلها أهلها الفقراء إلى بيت جدها لتعيش مع خالاتها الثلاث بعيدا عن الفقر، تبدأ في المدرسة ثم الجامعة حكايتها مع الجماعات التي تتبادل معها الكتب الصفراء، تبدو الدرجة الأولى في سلم الكراهية الذي يؤدي بها إلى الاجتماعات السرية والمناشير لتصبح أميرة لجماعتها فيما بعد، فيما خالها بكر وأخوها يعلنان أن المدينة قريبة من إعادة مجد الخلافة.

تخرج الكراهية من وكرها لتلتف على رقاب الجميع، الصغار والكبار الذين في اليمين وأولئك الحالمين في اليسار لا تترك الكراهية بيتا إلا وتزرع راياتها السود على شرفاته لتخلي له اصائص الورد مكانها، كأن شيئا ما كان يقود إلى نهاية الحب والوجد وحكايا السوق وحمامه.

التحقيقات تملأ الرواية، لكنها تعالج وصف المشهد الثقافي والسياسي في زمن صعب شهدته سورية الثمانينيات، ويبدو أن مزامنة خالد خليفة للأحداث التي يرويها جعلته يجيد في الوصف لذاك الكره الذي كان يخيم على المشهد.

الحدث الذي تفصل الرواية اخباره وتقدمه سردا كان لفترة قريبة اشبه بالمحرم، لكن الكاتب استطاع بكل جرأة ان يقتحم غمار الصعب المحذور ليقدم وصفا لما دار منه في الذاكرة، في لغة راقية مليئة بالأسئلة السرية.

تبدو الرواية ممتلئة بالسرد المفصل للبيوت الحلبية، والحمامات، والنسوة، لكنها من حيث شروط الاكتمال تبدو اكثر من مجرد رواية ادبية ساردة، بقدر ما يمكن التعبير عنها بأنها أول نص يرى النور عن تاريخ حقبة مهمة من تاريخ سوريا المعاصر إنها رقعة ثمينة، عن زمن لا يمكن لأي احد ان يكشف تفاصيله بدون ان يخشى من غدٍ.

إنها بداية مهمة لقراءة الكثير من الحقب المؤلمة روائيا، حقب تصارعت فيها الأصوليات مع الدول، لكن ما اسعف خالد خليفة هو مشاركته ومشاهدته المباشرة للكثير من التفاصيل التي أوردها، ويبدو ان الوقت الطويل الذي استغرقه مثل هذا العمل كان كافيا لأن نشهد نصا ذا مقام رفيع.

* أكاديمي من الأردن

Mohannad94@yahoo.com

«فاكهة الصلصال» لمراد العمدونيّ
الكتابة الشعريّة بين الامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل

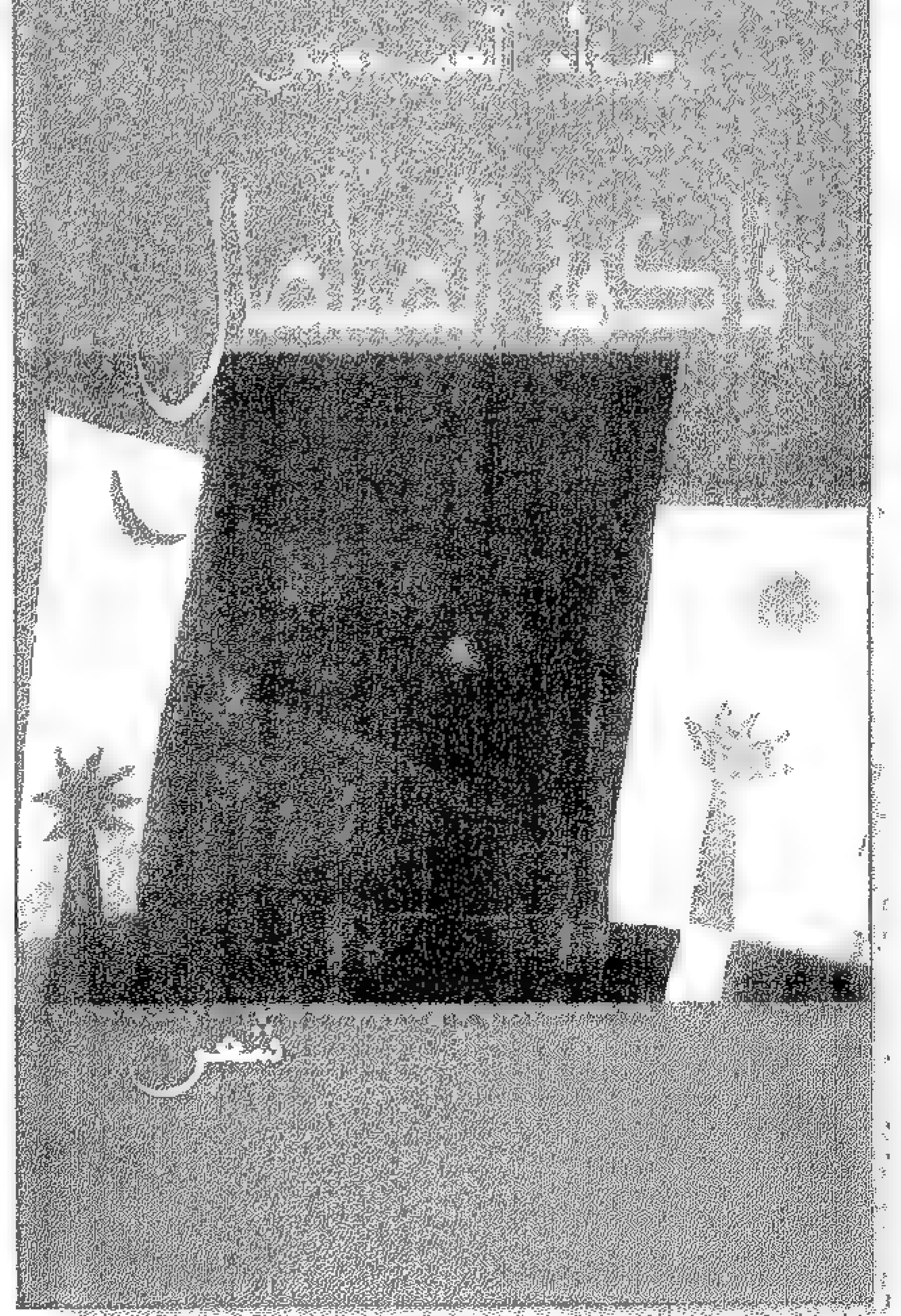


مصطفى الكيلاني*

١- شعر الحكمة وحكمة الشعر.

هل بالإمكان تمعين (من المعنى) العبث الفراغ اللاّ-المعنى العدم؟

كُلّ شيء ممكن بالشعر، وبلُغة الشعر تحديدًا. فالشعراء الّذين غامروا في هذا الاتّجاه لم يقتصروا على أدبيّة الشعر، بل توسّلوا بالبُعد الآخر للشعر، بما هو أبعد من الشعر، ومن الحكمة / الفلسفة، بالمُشترَك بينهما الّذي اتّخذ له لغات مُختَلفة منذ أدب الأساطير وقصص الديانات السالفة واللاّحقة وشتّى محاولات الرجوع إلى البدء الأوّل المُنقضي وطفولة الاسم في وعي الزمن الكينونيّ بمُتعدّد جهود الفلاسفة القُدامى والمُحدَثين في لاحق «نقد نسيان الكينونة»، وآن اصطدام لغة الشعر بضمور المعنى وجُمود الاستعارة لكسْر العادة بمحاولة إحداث لغة أخرى داخل اللّغة بمتعدّد الفنون والأساليب، وبشِعْر الحكمة وحكمة الشعر على وجه الخصوص حينما تتأكّد حاجة الفلسفة إلى الشعر لُغَةً ومفهومًا، ويتّسع أفق الشعر وتعمق دلالته بالفلسفة. أليست أجمل القصائد وأعمقها في تُراثنا الشعري العربيّ ومختلف التراثات الشعريّة الإنسانية تلك الّتي انزاحت عن مُطابقة الحالات والوقائع والمواقف إلى إيحاء «الشعريّ» (١) دون الانفصال عن واقع الكينونة، بما أسماه نوفاليس Novalis «الواقع المُطلق»(٢).



كذا يلتقي في « فاكهة الصلصال» لمُراد العمدوني شعر الحكمة وحكمة الشعر قريبًا من دلالة « الواقع المُطلق» النوفاليسيّ، بما يُؤالف بين تموقُع الحال الشعريّة في راهن الملفوظ وما يتجاوز هذا التَمَوْقُع إلى أُفُق الأداء اللاّ-محدود بإمكانات التقبُّل المختلفة قراءةً وتأوُّلا.

فليست الكتابة الشعريّة هُنَا بناءً على هذا المنظور، مُطابقة لحالات ووقائع ومواقف معلومة مُسبقًا أو جاهزةً بمفهوم «أفق الانتظار» بل هي ذلك الإيحاء المكثّف المَسْكون برُعْب الكائن الّذي يُشارف الهُوّة السحيقة ويصف الكارثة السالفة والكارثة القادمة المُنتَظَرة بلغة حادثة تقطع مع منطق التَداوُل المعتاد وتسعى إلى إنشاء منطق آخر يتبنّيَن أثناء الكتابة ذاتها من غير أن يستقرّ في بنية ثابتة نهائيّة، لذلك تحتلّ فراغات التنقيط حيّزًا كبيرًا من مُجْمَل النصّ الشعريّ للتَدْليل على ضخامة اللاّ-مُنْقَضِي أو اللاّ مُكْتَمِل، ذلك الإمكان الّذي يتحقق كتابةً واستقبالاً، وقد يتحقّق بعضه بقراءة التأويل وإعادة التأويل.

٢- كتابَةُ النسيان

وكما تسعى الذات الشاعرة «بلُعبة الصلصال» إلى استعادة بعض من أسرار التكوين الأوّل تصطدم بحال الرعب بدءًا وفي الأثناء وعند الانتهاء من كتابة المَشهد، كأن يكتشف الموجود (Etant) وضعيّة سقوطه في هُوّة الفراغ الهائل دون توقّف مرورًا من زمن وجود / اللّحظة:

«من فتحةٍ في هذا العالم المفتوح

نهوي

كما الأشباح

من ثقوب الحضارات

إلى قاع العقل الشارد

في رُعب الغياب...» (٣)

هـو الـنـسيان، إذن، يُكسب الـذاكرة دلالة الوجود ويفتح اللّغة على الما وراء حيث الصمت، الوجه الآخـر للكلام، البُهمة اللاّ المعنى إمكاناتٌ شتّى لإنطاق الموجود وتسمية الوجود.

وإذا «فاكهة الصلصال» المُتعفّنة مُنذ البَدْء وعند الإهـداء، مُـرادف دلالـيّ تقريبيّ للنسيان، لما للنسيان في هذا السياق من اقتدار على الحركة صوب «المُطلق»، وفي أيّة وُجهة رغم انتفاء الاتّجـاهـات، كلّ الاتّجـاهـات، وعلى الإنشاء والفسخ (métamorphose) إلى ما لا نهاية.

فتتّخذ كتابة النسيان لها في «فاكهة الـصـلـصـال» شـاكـلـة المشـهـد الـثـلاثـيّ الأبـعـاد: «طـائـر الـنـوء»، و«جماجم مجفّفة» و«التّنين».

وهي لوحات شعريّة تتعالق لتتغاير بـالـطـبـيـعـة والمـوت والأسـطـورة تَبَعًا لأساليب ثلاثة كُبرى للتماهي.

فتُمارس الذات الشاعرة أمام الورقة البيضاء والنسيان الهائل «لُعبها الجادّ»، على حدّ عبارة هانس جورج غادامير (H.G. Gadamer)، بتشكيل «صلصال اللغة» عند تفكيك العلاقة بين المُسمّي والمُسمّى واستخدام «منطق حادث» يُريكُ أيّ نظام معتاد للتسمية ويُعتمد فنّ السؤال بتداعيات حالٍ متوتّرة تنزاحُ في الطبيعة إلى الما - وراء الماثل فيها، وعن اللغة إلى لغة الشعر حيث تلتقي، بضـرْب من التـناصّ العـميق، أشياء العالم الطبيعيّ وأصداء ذاكرة جماعيّة، بعفويّة الحدْس الكاتب وقصْديّة مُغالبة حدود اللّغة المتداوَلة.

ماذا ترك الإسفنج للبحر

غير زرقته؟

وماذا تركت قُريش لنا

غير جُثمان مشدود إلى أرجوحةِ طفلٍ

هو النسيان، إذن، يُكسب الذاكرة دلالـة الوجود ويفتح اللّغة على الماوراء حيث الصمت، الوجه الآخـر للكلام، البُهمة الـلا المعنى إمكـانـات شتى لإنطاق الموجود وتسمية الـوجـود.

يمدّ يدًا للسديم كأنّها سهم من الماء

أو طائر النوء

يفرّ من حدائق الأسماء

إلى صفصافةٍ بلا مأوى...»(٥)

٣- «طائر النوء»: كتابة التيه كتابة التَمَوْقُع.

هـي الـكـتـابـة، إذن، تـسـعـى الـذات الـشـاعـرة بهـا إلـى بـعـض الاخـتـفـاء بالتبعيد المقصود بين إرادة التسمية ممثّلةً في المُسَمّي وبين المُسَمّى كي يبوح هذا الأخير بالقليل من ماهيّته، فيتقوّض محور المعنى المتداوَل عند إرباك نظام اللّغة والانخراط الواعي في توزيع آخر مختلف للألفاظ تَبَعًا لتناظُمات جدْوليّة حادثة غير مألوفة، كأن يستقدم الكونيُّ التاريخ إليه ويتلبّس التاريخيّ برموز الكونيّ ضِمْن وجود مُشْتَرَك يشهد عليه موجود واحد هو الفاعل لُغَةً، بإنتاج «فاكهة الصلصال» والاندفاع سريعًا إلى قطافها. فيتركّب المشهد بأشياء الطبيعة والرموز الحافّة بها أو المجاورة لها: الاسفنج والبحر وقريش وأرجوحة طفل ويَدّ والماء وطائر النوء وحدائق الأسماء وصفصافة بلا مأوى...

كذا يتأسّس المشهد الوُجوديّ، كما يُوصف شِعْرًا، على واقع التيه بفرار «طائر النوء»، رمز الوجود الباحث له عن معنى آخر خارج دائرة المعاني الجاهزة المستهْلكة، ومن «حدائق الأسماء» إلى «صفصافة بلا مأوى» وبالمغامرة عند التنقّل بعيدًا عن كلّ الإشارات المعلومة برمْز ناشئ ومرجع أيْقونيّ حادث غير معلوم. إلاّ أنّ هذا الفرار الرمز يعني بالضرورة التشرُّد وصدفة الاكتشاف أيضا بمُقاربة الحقيقة الماثلة في «الأشباه» و«الخيانات» ورغبة امتلاك هذه الحقيقة، وإن بَدَت منذ «فاكهة الصلصال» ومـرورًا بـ«للّيْك البريّ» و«خنق التوابيت لشوْك النار» والمروج والرياح العطشى والدم وزهرة الكبريت، صِنْوًا للرعب المستبدّ بالكائن والكيان.

ولئن بدت اللحظة استئناسًا ساذجا بالزمن فإنّ تجاوُز حدودها والتخلّي عن الوثوق الماثل أساسا في انقطاعها القسريّ عن السالف والحادث الزمنيّيْن يدفعان الموجود إلى اكتساب وعي جديد مختلف للزمن بإكساب اللحظة أبعاد إرادة الحركة ورغبة المعرفة والنزوع الجارف إلى المغامرة كتابةً ووجودًا بإرباك زمن اللحظة المعتاد المتكرّر وشحنه بعديد إمكانات المعنى المختلف استنادًا إلى قصد الكتابة وصدفة الاكتشاف باللّغة وفي اللّغة.

وبهذا التوجُّه يحلّ الزمن محلّ اللحظة، فيتّسع مجاله وتعمق دلالته «بذاكرة النسيان » وبمجموع التواريخ والحيوات الماضية والراهنة، بل تُضحي اللحظة زمنا مخصوصا عند تجسيد إرادة التمَوْقع (الـ هُنا) وكثيف وعي الانتماء إلى الآن:

« الزمن الآن

بئر بلا ضفاف كضفائرها

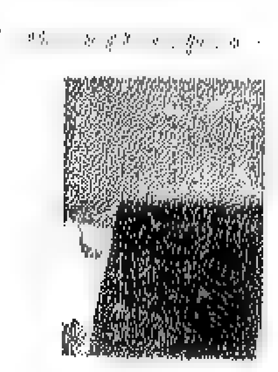
سِدّة نعلو من خلالها على ظلالنا

لنرى أديم أصابعنا

وهو يرتجف...» (٦)

فيتزامن هذا الوعي واكتشاف البعض من حقيقة الكارثة ليستحيل عند الكتابة إلى رُعب، إلى ملاحقة طيف أو أطياف (أنامل أطفال)، إلى «انتظارات أجنّة»، إلى صدى « انكسار المُدن القديمة ».

وإذا التوغّل الكتابيّ في «اللحظة الزمنيّة»، إذا جازت العبارة، بمُتَعَدّد تواريخها الضارية في القِدَم وتواريخها اللاحقة المتراكمة في حادث النصّ



الشعريّ وبخصوصيّة الذات الكاتبة فرار مُزْدَوَج من الذاكرة إلى النسيان ومن النسيان إلى الذاكرة بتجاذبات أحوال مُتغيّرة باستمرار تسعى إلى التبنيُن، كما أسلفْنا، لتتفكك في الأثناء وتستعيد رغبتها في التبَنْيُن (التشكّل) من جديد دُون تَوَقّف.

إنّ التجاء الذات الشاعرة إلى رموز الطبيعة ضرورة اقتضتها حال اللغة العاجزة بموروث العبارة والدلالة على أداء معنى البَدْء ومخصوص تلك الرغبة في إنشاء المعنى وإعادة إنشائه مرارا وتكرارا.

لذلك تُنوّع الكتابة الشعريّة في هذا الديوان مراجعها عند التوسُّل بالرمز الطبيعيّ والحلم اليوْميّ واللّغة آنَ التوغّل المقصود في « وَحَل الأسماء « والنسيان، فرارًا من الذكرى « والمطر الرديء »...

و إذا مغامرة الكتابة الشعريّة في البعد الأوّل من المشهد الشعريّ استقراء للرمز الطبيعيّ وبوح طفوليّ بالمُخبّإ الدفين في الذات دون الالتزام بمعنى جاهز، كأنّ تلتجئ الذات الشاعرة إلى تداعيات الصُّوَر بحُرّيّة تنتصر ضمْنا للفوضى المؤسّسة على النظام المتقادم ولا تدين بحَدّ، كما لا تستجيب لقَيْد، بل تنتهج سبيل الاحتمال و«هذيان « الحال المهووسة برَغْبة التكلّم رغم عديد أقوالها. إلاّ أنّ مدلول الكارثة المُتكرِّر لا يدع النصّ الشعريّ ينفتح ويتمدَّد، وملفوظه يتشكّل إلى الحد الّذي به يُنجز وظيفتة الأداء المُعْلَن قراءةً وتأوُّلاً.

فالرعب من كارثة ماضية وأخرى متوقَّعَة في القادم من الزمن يستبدّ بعالم النصّ الشعريّ، كأن لا تتجمع وتتلاشى، في الآن ذاته، علاماته إمكانا دالاّ بالزمن وما وراء الزمن بالصلصال والنوء والتيه والحُرْقة والتوابيت وشوْك النار والشفة اليابسة والدم وزهرة الكبريت واحتشاد الأجنّة والقفار ورغبة البُكاء والحراشف والذكرى والمطر الرديء والسراب والجُثّة العاشقة وانكسار الظلّ وعبث الأنساق والآلات والنُّسَخ الملطّخة والخلق العقيم وقيء الموتى والتجويفة المقيّحة والمَنيّة...

هي الفوضى، إذنْ، تتماهى واللاّ

تنوّع الكتابة الشعريّة في هذا الديوان مراجعها عند التوسّل بالرمز الطبيعيّ والحلم اليوميّ واللغة آن التوغل المقصود في « وَحَل الأسماء « والنسيان

- منطق، هذا العقل الآخر يستعيد سُلطته الأولى بتاريخ وحشيّته البدائيّة، فيُبعثر الأسماء بـ«هذيان » متعمَّد حينًا وغير مُتَعَمّد أحيانا أخرى، بنزق الكتابة ذاتها، بحُرقة من اكتشف حقيقة الوهم وتداعي منطق اللّغة والأشياء وسعى إلى العبور بين هشاشة الأرض وفيض الحكمة، وتقاذفتْه حالات النفي المُختلفة من غير أنْ يُحقّق عودة اللّغة إلى « فيضيّة العدم »:

«لا لقب تجرّد من السيمياء القديمه

حتّى أعيد اللّغة إلى فيْضيّة العدم...»(٧)

إنّ الكتابة، كما ترتئيها الذات الشاعرة، إمْكان واستحالة. فهي الإمكان حينما تنفتح اللّغة على مُطلق الزمن بضَرْب خاصّ من التدليل على معنى مّا رغمَ سطوة العدم، وهي الاستحالةُ، لصفة المشروع الّتي ظلّتْ غالبةً على النصّ، بدلالة مختلف التسمية، مُقابل المُتداول من التسمية، ومنطق اللاّ معنى العدم الفوضى أمام القديم المُهترئ من المعنى، ونزوع نواة الكتابة المتكرِّر إلى تبنُيُن النصّ ليظلّ التفكّك والنبذ والتباعُد بين أقطاب المعاني الممكنة في سدى النصّ هي الغالبة.

و لئن انتهجت لغة الشعر في « فاكهة الصلصال « سبيل الخروج عن مسطور المعنى ومتداوَل اللفظ فقد أوغلت في كتابة الهذيان ضمن دائرة الطبيعة الواصفة والموصوفة بدلالة الرمز الماثل فيها والحافّ بها عند تمثّل « طائر النوء »:

« طائر النوء

يُمَدّد ظِلّي بين غُصّتيْن

عَلّني أستعيد دهشةَ الأشياء

من جبّانة اللغو... « (٨).

و إذا الحنين أو الوحشة حال شبيهة بالحال الإيروسيّة لِمَا لـ«شبق الماء» والبلل والطين من دلالات للرغبة المتيقّظة والنزوع الجارف إلى التكلّم المُختلف بالسعي إلى تسمية جديدة للأشياء خارج دائرة المُعتاد.

فالماء هو علامة الأصل، وهو فيْض الرغبة يتماهى وإرادة التسمية، وهو مُرادف التذكّرو النسيان معًا لما لا نسياله وتعدُّده وتجدُّده عند الحركة من دلالة الرمز على الأصل الأوّل والبدْء ورخاوة الذات والعَوْد والمُنتهى... لذلك تتعدّد صفاته وأفعاله ووضعيّاته بصريح العبارة و« الهذيان » الّذي يُحاول به الشاعر إنطاق الحدْس وتحويل اللّغة إلى إمكان للتكلّم بمَا يتشكّل لَحْظة التكلّم ذاته. فتُقارب الكتابة لعبة الصلصال الطفوليّة، لما لها وللصلصال مَعًا من اقتدار عجيب على التشكّل وإعادة التشكّل شأنَ الوجود المُتحوّل المزحوم بالعدم، المدفوع بحركته في الأثناء وعند المنْتهى إلى الانقضاء والتلاشي.

و لئن اقترن اللعب الصلصاليّ لدى الطفل بدهْشة الاكتشاف عند ممارسة فعْل التكوين على شاكلة بدائيّة فإنّ رمْزيّة كتابة الصلصال، هُنا، مَوْصوفة بفاجعة التقوُّض والانهيار وبشاعة الموت المتربّص بكُلّ المعاني الممكنة والانكسار والسقوط، كـ«طائر الروح»:

« وسقطْنا مَرّةً أُخرى

من جنّة الخلود

إلى

مستنقع

بلا ذكْرى... «(٩)

٤- جماجم مُجَفّفة »: الانتقال من كتابة الرغبة إلى هلاك الكيان.

وكأنّ حَدَث «السقوط» المرئيّ علامة فصل ووصل بين المشهدين

الأوّل والثاني، إذ « بجماجم مُجفّفة » ننتقل من كتابة الرغبة بتَمَثُّل إيروسي تراجيديّ إلى الحال الباتوسيّة، إلى «إنانا » و«كتاب الموتى » و« جماجم الورد البابليّ »...

وإذا النشيد المتقطّع في البدء يستحيل إلى نشيدة مُرْسلة لا تخلو من نَفَس ملحميّ، وقد صيغت بأسلوب واحد، كأن يُخاطب الأنا المُعلَن ضمْنا في ظاهر الملفوظ « إنانا » لتتناصّ في الأثناء عديد الملامح القديمة من فرعونيّة وآشوريّة، على وجه الخصوص، وتتعاظم دلالة الموت في بنية هذه النشيدة.»

إنّ «جماجم مجفّفة»، وقد اتّخذت لها شكل الاسترسال، إيغال في وصف الفاجعة الوجوديّة عَوْدًا إلى أقدم الأزمنة، إلى الأسطورة تروي بذاكرة البدايات وحدْس المعرفة البدائيّة شقاء الكائن (أطفال إنانا).

فيكتسح الرعب ذوات الأطفال ليُرْبك نومهم الهادئ، فتترسّخ بذلك وضعيّة الشقاء الأبديّ لبني إنانا:

«أطفالك خائفون إنانا،

من سقوط الليل عليهم

جدارًا يائسًا

تثقبه العصافير الحديديّة

و الوعود الطّلسميّة»(١٠)

هو اليُتْم، إذن، يُصيب الكائن نتيجة إهمال إنانا الأمّ والآلهة، وهو التشرّد أيضا في خضمّ وجود أصمّ أبْكم وفي زحمة العدم المُستبدّ، كما يتحدّد رمْزًا بالريح العاصفة، وبما تُخفيه في الما وراء من « دم مُلوّن » ونُجُم « تُحاصر أضلعهم »، وهو التعب لاستبداد الكارثة وتفسُّخ الملامح وتغلّب الموت على كلّ السمات والصفات، الحالات والمواقف دون استثناء.

فيداخل وصف الوضعيّة والترجيع(١١) للتدليل على مأساة الكائن مُمَثّلًا في أطفال « إنانا » المُتعبين، بما يقارب بين روح الأسطورة الضاربة في القِدَم وقصّة الأصل والمآل المُشتركة بين مختلف الأديان.

وإذا الموت يُستعاد في « جماجم مجفّفة» بعديد دوالّه ومَدلولاته، وبالمقابلة بين نسيان « إنانا » أو تناسيها نتيجة غضب الأمّ وضخامة الفاجعة(١٢).

و لئن تقابل اليأس والأمل، الرعب وإمكان الطمأنينة باستعادة أمومة «إنانا» أو طفولة الذاكرة والاسم والمعنى فإنّ الحُلم المستقبليّ هو الإمكان الأكثر إلحاحًا في «جماجم مجفّفة » وهو حُلم يُؤالف بين اليأس والأمل ويختلف عنهما بالنزوع إلى إنْشاء معنى مّا لا يُواصل المعنى القديم الهالك ولا يوغل في بُهمة اللاّ- معنى، عند الاستدراك في خاتمة الفصل الثاني من نشيدة «فاكهة الصلصال»:

«ولكنّنا

نظلّ غيمًا

فنفتضّ من العُمُر

قطرته القادمة...»(١٣)

٥- التّنّين، استعادة البعض من وهج البدايات الأولى بالأسطورة.

هي الأسطورة، إذن، تتوسّل بها الذات الشاعرة لتوسيع أفق اللغة عند إرْباك منظومة المنطق المعتاد. وأنّ التوغّل في عالم الأسطورة بالتّنّين « (البُعد الثالث من المشهد العامّ) يُستعاد البعض من وهج البدايات الأولى، إذ « بلعبة الصلصال » تتماهى طفولة الاسم وطفولة الشعر ويتمالق الوجود والعدم، الحياة والموت في أقصى حالات وعي الكارثة. وإذا الكتابة الشعريّة تسعى بفعليّة الصلصال إلى، إعادة صياغة موقف الخلق الأوّل ومَشهد المآل كما يتراءى من خلال كارثة الانهيار.

إنّ «التّنّين » عَوْدٌ على بَدْءٍ في مسار المشهد الشعريّ العامّ:

« انتهى...

ستعود الأشياء، كما كانت،

إلى أسمائها

وتستعيد الروح لَذّتها

من رجفة الصلصال..»(١٤)

فيتماثل البَدْء والمُنتهى في ظاهر الحركة بما يُشبه القانون الأزليّ. إلاّ أنّ الوُجود الحادث يختلف حتما عن الوجود السالف في الماهيّة. لذلك يتماثل الوجود، قديمة وحديثه بحركة العود، ويختلف في الداخل بالتحوّلات العاجلة الّتي هي مجموع أفعال وصُور لا تستقرّ في نظام علاميّ بيّن أو رَمْز مُحدّد أو أيقونة معلومة، بل هي مغامرة الكتابة تنتهج لها سبيل الحدْس والعفويّة لمُقاربة بعض المواطن الغارقة في دفين الحالات. فتستبدّ البُهمة بـ«التّنّين»، كأن تشي « فاكهة الصلصال» بعبث التكوين، بما يمكن اعتباره «أناشيد مُقدّسة » عند اهتزاز المعنى، أيّ معنى ممكن حَسَب القراءة والتأوُّل. فلا ينكشف من أفق المشهد الموصوف إلاّ الاحتفال بعلامات الطبيعة، كالبَدْء حيث يتّخذ الموصوف الشعريّ شكل الدائرة تنطلق من الطبيعة / الرمز كي تعود إليها في خاتمة هذا النصّ الشعريّ المُجْمَل، إذ تنكشف في زحمة الغامض المُبهم علامات الرّياح والمطر والموج والغيمة والصلصال والبحر والنجمة والجسد والشجر القديم والخريف والفراش والظلام والبرق والوُرود والصباح والعصافير تُقابلها علامات الكارثة الحادثة بمفهوم الوضعيّة الإنسانيّة كجحيم الهيدروجين والدم وثقوب الحضارات ومُشابهة الأشياء «لنُسْختها الوسخة » وعودة التتار ورُعاة البقر وجينة الروث الآدميّ وفائض القيمة ومُعادلات الحرب الدنيئة والغُبار الكئيب وفراغ الجحيم والانهيار والأوهام والجثّة والنطفة الضامئة ليتأكّد في الأثناء التغالب الحادّ بين الرغْبة بدلالة الطين أو الصلصال وحوافّه وبين نقائضها القديمة والحادثة.

٦- «فاكهة الصلصال» بعضُ من ذاكرة «العماء المائيّ»

إنّ الكتابة في «فاكهة الصلصال» لـمُراد العمدونيّ نزوع جارف إلى استعادة بعض من «العماء المائيّ»، على حدّ عبارة فراس سوّاح، الرجوع إلى «أساطير التكوين» أوْ «زُمرة أساطير

الميلاد المائيّ « (١٥)، استقراء لراهن الكارثة في عالم انهيار القيمة بعد أن استقرّ الرقم بالاسم واستحال الكائن إلى علامة رقميّة باهتة في معادلة الاستهلاك الكونيّ.

هُنا يقف الشعر شاهدًا على الانهيارات القيميّة في ظلّ الوُثوقات السابقة والانهيار الحادث. وكما تسترجع الذات الشاعرة وهَج لحظة التكوين الأولى، عند انبثاق «الكون من لُجّة العماء» وتكوّنُ النظام في « قلب الفَوْضى» وانبناء الشكل من «صميم الهيولى» تنفذ عبر حالات الوجع والقلق والقرف في راهن مأزق الوجود وفاجعة الموجود إلى راهن الضياع باستخدام لعبة الطين أو صلصال اللّغة يتّخذ له عديد الأشكال والألوان.

و إذًا « فاكهة الصلصال» نسيان وتذكّر، أو هو التذكّر لأقدم الحالات والمواقف بواسطة النسيان، وهو السقوط المُروّع والجميل في ذات الحين باختراق الزمن الراهن إلى سحيق الأزمنة:

«نهوي

كما الأشباح

من ثقوب الحضارات

إلى قاع العقل الشارد

في رُعْب الغياب...»(١٦)

أليس اللّعب، هُنا، «لعبا جادًا »، كما أسلفنا وعلى حَدّ عبارة هانس جورج غادامير H.G.Gadamer حَدّ الأذى، إذْ بتحويل وُجْهة اللغة عن معتاد التسمية وتحرير العقل من مسبق المعنى تنخرط الكتابة الشعريّة في إنْشاء نصّ شعريّ ملتبس لا يستقرّ على حال، لأنّه مجال يكتظّ بحركات التردُّد بينْ رغبة الإظْهار والحاجة المُلحّة إلى الإضمار، بين حكمة الشعر، وشعر الحكمة بين الامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل، بين الأمل الذبيح والهلاك المستبدّ بكلّ شيْء:

«سلام علينا يحطّ السلام

جُمْجمَةً

محمولةً على موجة

في السراب العتيق...

ونعشا زُجاجيًا

لغَيمَةٍ منتوفةٍ

في الضباب...» (١٧)

كذا هو العالم الّذي يصفه مُراد العمدوني في «فاكهة الصلصال، عالم مُشوّش مهزوز وإنْ أحال على كونيّته القديمة الضاربة في قدَم المعنى الأسطوريّ، عالم كلّما قَارب وَجْهًا للمعنى عصفت به ريح الكارثة ليفقد تناظُمه الّذي به كان ويكون، فيسْعى إلى معنى جديد حادث يُثبّت به إمكان الاستمرار في البقاء بمُمْكن القيمة.

إلاّ أنّ القيمة الّتى تُمَثّل معنى المُطلق سُرعان ما تصطدم بالعبث، الفراغ، العدم، الهذّيان، النوم الّذي قد يعني سُباتا أبديًا أو يقظة عاجلة:

«سَنُهاجر، بعد قُبلتيْن

إلى نُطفةٍ ضامئةٍ

ونعيدُ للرهبة وطأتها القاتله

ثمّ نهذي نهذي

وننام

.......................» (١٨)

فتنتصر الكتابة أخيرًا للهذيان على الإبانة، وللإضمار على الإظهار، وللاّ- معنى على المعنى، وللنسيان على الذاكرة، وللحدْس أو عقل العقل على العقل، وللشعريّ على الشعر، أو ظاهر الشعر، ليظلّ « الطين» علامة رمزيّة لأصل المغامرة ومختلف أطوارها وُصولا إلى الآن الكاتب، كما تُقارب « فاكهة الصلصال» طفولة الاسم، طفولة الكائن، طفولة العالم بما هو ثابت متغيِّر مسْتعاد أبَديّ إلى آخر مدى في الوجود الّذي قد يعني لحظةً عارضة في زمن هذا الكون المُتجدّد الهائل، سليل العدم أو مُرادفه.

❖ كاتب من تونس

الهوامش

١- ترجمة لـ Dichten، تبَعًا للاصطلاح الشائع في عديد أعمال مارتن هيدغر الفلسفيّة.

٢- Jean burgos A pour une poétique de l'imaginaire A SEUIL (١٩٨٢)٤٠٢.

٣- مراد العمدوني، « فاكهة الصلصال»، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٦٨.

٤- (Hans Georg Gadamer vérité et méthode، les grandes ligne d'une herméneutique philosophique)، seuil، ١٩٧٦، ٣٩

٥- «فاكهة الصلصال »، ص٩.

٦- السابق ص١٢.

٧- السابق، ص ٢٤.

٨- السابق، ص٢٩.

٩- السابق، ص٣٨.

١٠- السابق، ص٤٢.

١١- «تمبوا، إنَانا، تمبُوا».

١٢- انظر سجلّ الفاجعة: الخوف، الياس، الدم، الجُثث، الوهم، الشجى، الريح، العواصف، الأشلاء، الوادي العقيم، التوابيت، الغُرْبة...، مُقابل الأناشيد، الشبق، الطوفان، الآبار، الماء، الورد...

١٣- « فاكهة الصلصال »، ص ٥٦.

١٤- السابق، ص ٥٩.

١٥- « تنتمي أساطير التكوين (...) إلى زُمرة أساطير الميلاد المائيّ. فالحالة السابقة لبُدْء الكون في أساطيرنا التكوينيّة، هي حالة من العماء المائيّ، ساكن، لا مُتمايِز، لا مُتشكّل في زمن سرْمديّ مُتماثل لا ينتابه تغيير ولا تبديل كأنّه عدم. وفي لحظة مُعَيّنة، هي هزّة ودمار، يليها بناء جديد ينبثق الكون من لجّة العماء، ويبدأ النظام في قلب الفَوضى ويتّحد الشكل من صميم الهيولى...،»

« مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافديْن »، فراس سوّاح، دمشق: دار علاء الدّين، ١٩٩٦، ص ٢٨.

١٦- «فاكهة الصلصال»، ص ٦٨.

١٦- السابق، ص ٦٨.

١٧- السابق، ص ٧٥.

١٨- السابق، ص ٧٨.




ما بين المبدع والناشر

لا شك أن الذي قيل في طبيعة العلاقة بين المبدع العربي والناشر لا يكفي لرتق الهوّة بين الكتابة والوسيط إلى القارئ المفترض. فهي علاقة تمرُّ بأطوار مختلفة منذ اللحظة التي يدفع فيها المبدع بمخطوطه للنشر؛ عندما يخضع هذا المنجز إلى التقليب السطحي من قبل الناشر مثل تشخيص سريع للطبيب العام.

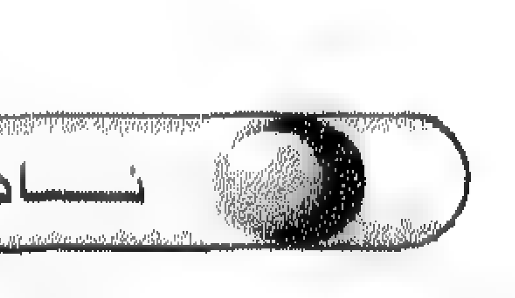
وتكون نتائج الحوار الإيمائي الخاطف أكثر تعقيدا حين يتداخل الماديُّ بالأخلاقيِّ، والقيمي بالنفعي. إلا أن الأكثر إيذاءً لنفس المبدع أن تتلخّص معاييرُ الذائقة لدى الناشر بما يملك هذا المبدع لشراء إبداعه منه!

تتعدد مآرب الناشرين من المبدع؛ ثمّة منْ يُدركُ أهميّة المنجز الذي يُؤتى إليه لتسويقه، لكنّه يدخلُ في سجال ماديٍّ مهينٍ للمبدع متذمّرا من أن عدد القراء العرب قد تدنّى في الآونة الأخيرة بشكل ملحوظ، أو أنه انصرفَ إلى القراءات الخفيفة التي لا تستدعي التفكير والتأمل.

ولن يعدم الناشر «ابن السوق» في تقديم حجج أخرى ملموسة فالذهاب إلى القول ان الجمهور العربي، على اتساع رقعته جغرافيا، هو جمهور لا يقرأ.. ليس شطحا ويكفيه التأشير على تغول الإعلام المرئي على كلِّ ما هو ورقي. قد يسترخي قليلا حتى يرى أثر حججه في المبدع المتقلص أمامه حتى يعاجله بالآثار المرعبة لشبكة الانترنت على فعل القراءة الجادة!

والسابق كله، مقدمة لفرز المبدعين إلى نوعين: الأول أن يكون مبدعا معروفا، وذا اسم يحظى بعدد معقول من القرّاء، فالمقدمة ذاتها تكون مبررا للنشر وفق منطق إشهار غريب: الطباعة بلا مقابل.. وأسباب أخرى إلى المقدمة تلجم فم المبدع بصمت خائب؛ لكنه يشير على القبول.

أما الثاني الأقل معرفة، أو الذي في بداياته، فهو «زبون» يتخاطفه الناشرون: يدفع كلفة النشر كاملةً، ويحمل عن الناشر عبء التوزيع حين يأخذ ثلثي نسخ الطباعة ويوزعها بطريق الإهداء.. مقابل أن يثبت الناشر شعار داره في الهامش السفلي للغلاف!



وفي هذه الحالة أو أدنى يستغلُّ الناشرُ الغريزة العربية الشهيرة، دون سائر الأمم، بأن يكون للعائلة الصغيرة أو الكبيرة كاتب أو شاعر يمكن الاستفادة منه في التجميل الاجتماعي. وهي غريزة بعيدة في الإرث العربي وأخذت أشكالا عديدة منذ الشاعر لسان حال القبيلة، وحتى الكاتب الذي يقدم الرواية المنحازة لصراع قبلي في القرن العشرين..

ويمكن باستطراد بسيط التأشير على أن جملة من الناشرين قد تصدوا لتسويق الرداءة في دور تفتقر إلى لجان تقييم تصوغ الحد الأدنى من شروط الإبداع القابل للقراءة، رغم أن غالبية أصحاب تلك الدور أو القائمين عليها هم إما أدباء بإرث إبداعي مشهود، أو نقاد يفترض فيهم قبل غيرهم، الاحتكام إلى ملكتهم النقدية التي قادت معظمهم إلى الشهادة الجامعية الثالثة عبر الدراسة المعمقة لأنقى الإبداع.

ولا يبرر نشر مؤلفات تفتقر لأدنى شروط الكتابة عند ذائقة القارئ، الذي بات محتارا في تصنيف الإبداع بعد التباس كنه المبدع نفسه بعد كل تلك المسوّقات...؛ لا يبرر ذلك ما يسوقه الناشرون من حجة أن ما يُحصلونه من نشر تلك المؤلفات هو العمود الخامس الذي تقوم عليه « الدار » قبل الأعمدة الإسمنتية الأربعة ؛ فهو الذي يتكفل برواتب العاملين وفواتير مؤسسته.. وكل ما يجعل « الدار » قادرة على نشر « أجود » الإبداع في صفقات خاسرة..!

وببعد آخر في قراءة العلاقة الشائكة بين الناشر والمبدع تبرز ظاهرة الناشر الذي يقوم بدور الرقيب الثاني، والأخير على المخطوط؛ فالمعروف أن دورَ نشر مهمّة ترفض نشر كتب تخترق المثلث المحرم. وبعضها يمسك بمشرط الرقيب ذاته ويبدأ بجز أجزاء من العمل كما لو كان صوفا فائضا على جسد الذبيحة.

.. أطوار وأشكال أخرى أكثر غرابة، وإنما في علاقة المبدع والناشر.. لكنها في كلِّ مستوياتها تعود إلى جذر مستوٍ بالأرض.. ونوعٍ من النباتات الموسمية الممتدة التي لا يطول لها عنق!

* كاتب وصحافي اردني



استفزّ الأدب من خلال مواقفه وتناقضاته وآلامه

ثيودور درايزر . . . ثورة على المؤسسة الأدبية الأمريكية



ترجمة : مروان حمدان*

يعتبر الروائي الأمريكي ثيودور درايزر (١٨٧١-١٩٤٥) ممثلاً مدهشاً للمذهب الطبيعي، حيث تصوّر رواياته مواضيع من الحياة الواقعية في ظروف قاسية. لقد تم النظر إلى رواياته على أنها روايات لا أخلاقية، وقد ظلّ يحارب طيلة سنوات مهنته ضدّ الرقابة والذوق الشعبي. بدأ هذا مع رواية «الأخت كاري» (١٩٠٠). ولم يتم نشر هذا العمل في شكله الأصلي حتى عام ١٩٨١. كان درايزر منشغلاً بشكل أساسي بالنزاع بين الحاجات الإنسانية ومتطلبات المجتمع للنجاح المادي.

«يجب أن تكتب امرأة يوماً ما الفلسفة الكاملة للملابس. مهما كانت صغيرة، هذا أحد الأشياء التي تفهمها بشكل كامل. هنالك خطٌ واهٍ لا يوصف فيما يتعلق بملابس الرجل يجعل الرجال بالنسبة إليها ينقسمون إلى أولئك الذين يستحقون النظر إليهم وأولئك الذين لا يستحقون. وبمجرد أن يعبر الفرد هذا الخط الواهي إلى الأسفل فلن يحظى بأي نظرة منها. هنالك خط آخر تجعلها ملابس الرجل عنده تدرس ملابسها هي» (من رواية «الأخت كاري»).

ولد ثيودور درايزر في سوليفان بإنديانا. وكان الطفل التاسع بين عشرة أطفال. كان أبواه فقيرين. في عام ١٨٦٠ حاول أبوه، وهو مهاجر ألماني كاثوليكي متدين، تأسيس طاحونة صوف، لكن بعد أن دمرها حريق، عاشت العائلة حياة فقيرة. كان تدريس درايزر أمراً مليئاً بالتوتر وعدم الاستقرار، حيث كانت العائلة تنتقل من بلدة إلى أخرى. ترك المنزل عندما كان في السادسة عشرة من عمره وعمل في مختلف الوظائف التي كان بإمكانه الحصول عليها. وبمساعدة معلّمه السابق، تمكّن من قضاء السنة ١٨٨٩ - ١٨٩٠ في جامعة إنديانا. لكنه ترك الجامعة بعد سنة واحدة فقط. وعلى أية حال، كان درايزر قارئاً نهماً، وقد تأثر فكره وردود أفعاله ضدّ الدين المنظم بكُتّاب مثل هوثورن، بو، بالزاك، هيربرت سبينسر وفرويد.

في عام ١٨٩٢ بدأ درايزر بالكتابة لصحيفة «شيكاغو غلوب»، وانتقل إلى موقع أفضل في صحيفة «سانت لويس غلوب ديموكرات». في عام ١٨٩٨ تزوج من سارة وايت، التي كانت تعمل في التدريس في ميسوري. لكن زواجهما لم يكن سعيداً. فانفصل درايزر عنها نهائياً في عام ١٩٠٩، لكنه لم يسع أبداً في سبيل الطلاق بشكل جاد. مارس درايزر في حياته الخاصة مبدأه القائل بأن شهية الرجل العظمى هي للجنس - وقد قادته رغبته في النساء إلى إقامة عدة علاقات في الوقت نفسه. علاقته مع إيفيت زيكلي مسجّلة في رواية «وايلدينغ الأغلى» (١٩٩٥) لإيفيت إيستمان - كانت هي في السادسة عشرة من عمرها وكان درايزر في الأربعين من عمره عندما التقيا لأول مرة.

كروائي، ظهر درايزر لأول مرة بروايته «الأخت كاري»، وهي سرد قوي عن فتاة شابة عاملة تصعد نحو النجاح ثم تهوي ببطء. «كانت في الثامنة عشرة من عمرها، لامعة، خجولة ومليئة بأوهام الجهل والشباب. مهما كانت لمسة الأسف عند الفراق التي تميّز أفكارها، فمن المؤكد أنها لم تكن لصالحها وقد

تم التخلي عنها الآن. تدفق الدموع بسبب قبلة أمّها الوداعية، إحساس في الحنجرة عندما تطقطق السيارات بالقرب من المطحنة حيث يعمل أبوها نهاراً، أصدرت تنهيدة مثيرة للشفقة وهي تتذكر الضواحي الخضراء المألوفة للقرية، والخيوط التي ربطتها دون إحكام بطفولتها وبيتها تمزقت نهائياً» (من طبعة عام ١٩٨١).

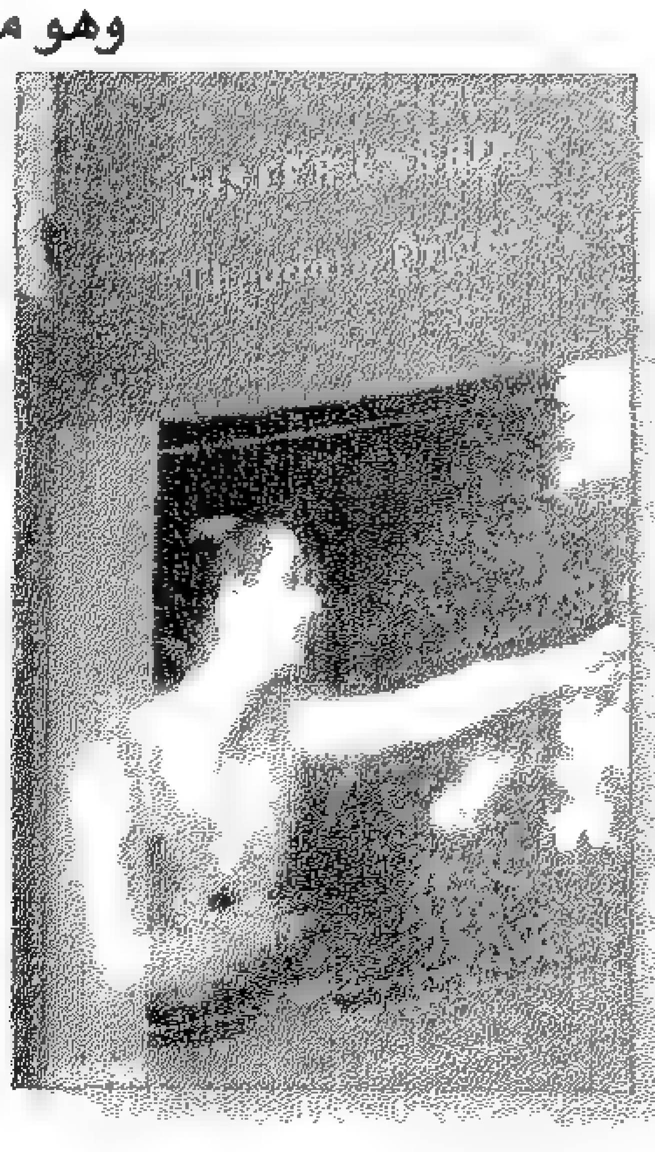
رفض رئيس شركة النشر «فرانك دوبلداي» الرواية – لقد أثار درايزر عيوب شخصياته لكنه لم يطلق الأحكام عليها، وسمح بمكافأة الرذيلة بدلاً من المعاقبة عليها. ولم تجر أي محاولة للترويج للرواية. وقد أعيد إصدار رواية «الأخت كاري» عام ١٩٠٧ وأصبحت واحدةً من الروايات الأكثر شهرة في التاريخ الأدبي الأمريكي. ومن بين المعجبين بالرواية كان هناك إتش. إل. مينكن، وهو صحفي طموح، استخدمه درايزر ليكتب مقالات باسم درايزر في صحيفته. وقد قام المخرج المعروف ويليام وايلر (١٩٠٢– ١٩٨١) بتحويل الرواية إلى فيلم من بطولة لورنس أوليفييه وجينيفر جونز، في ذروة الحرب الباردة وحقبة مكارثي. لكن المدراء التنفيذيين لشركة «باراماونت» السينمائية العالمية قاموا بتأخير إطلاق الفيلم – فقد اعتقدوا أن الفيلم يعطي صورة سيئة عن أمريكا، ففشل الفيلم. وقال وايلر «كان الأمر قصة كئيبة، ولربّما لم يكن لينجح في جميع الأحوال».

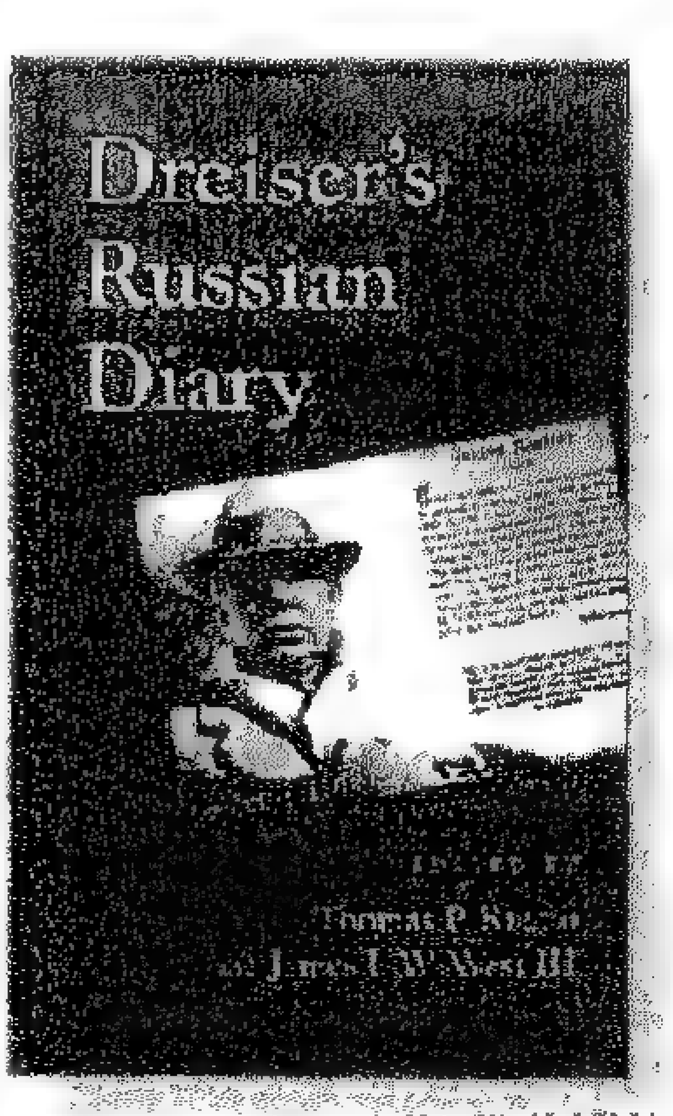
أدت النسخ الخمسمائة فقط التي بيعت من الرواية والمشاكل العائلية بدرايزر إلى حافّة الانتحار. عمل في وظائف أدبية متنوعة، ورئيساً لتحرير ثلاث مجلات نسائية حتى عام ١٩١٠، عندما تم إجباره على الاستقالة، بسبب علاقة حبّ في العمل. في عام ١٩١١ ظهرت رواية درايزر الثانية «جيني جيرهارد». تتحدث الرواية عن شابة تُدعى جيني يغويها أحد أعضاء مجلس الشيوخ. تحمل جيني طفلاً خارج إطار الزواج لكنها تضحّي بمصالحها الخاصة لكي تتجنب الإضرار بمهنة عشيقها. هنالك فقرة في الرواية يقوم فيها عشيق جيني، ليستر كين، وهو ابن عائلة غنية، بإخبارها عن وسائل منع الحمل.. وقد قام ريبلي هيتشكوك، المحرر في دار نشر «هاربر آند بروذرز» بحذف هذه الفقرة. بعد رواية «جيني جيرهارد» أصدر درايزر روايات تستند إلى حياة قطب قطاع النقل الأمريكي تشارلز تي. جيركس، مثل رواية «الممول» (١٩١٢)، ورواية «العملاق» (١٩١٤)، التي تُظهر تأثير الأفكار التطوّرية لهيربرت سبينسر ومفهوم نيتشه حول السوبرمان. الرواية الأخيرة في هذه الثلاثية «اللا مبالي»، تم إنهاؤها في عام ١٩٤٥.

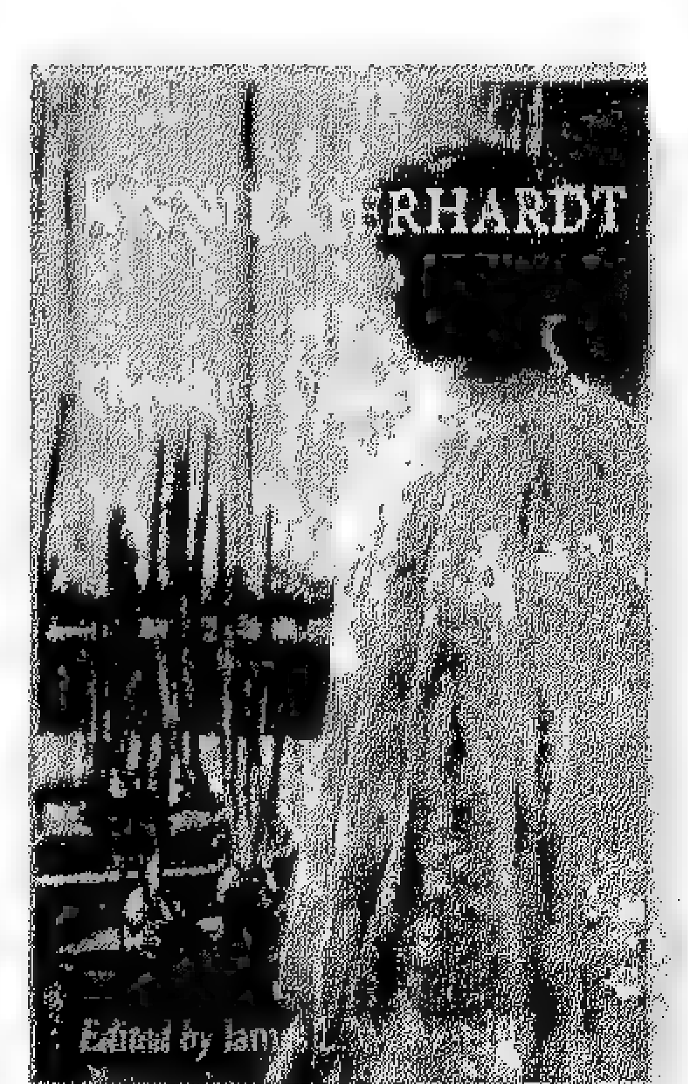
«في ذروة نجاحه، عندما قام بتصفية حسابات قديمة وبسهولة كان يمكن أن يصبح الرجل العام المبتسم، اختار بدلاً من ذلك تمزيق النسيج الكامل للحضارة الأمريكية مباشرة من المنتصف، من اقتصادها إلى أخلاقياتها. كانت البلاد التي لا بدّ أن تتنازل» (نيلسون آلغرين، ١٩٥٩).

تم حظر رواية درايزر شبه السير - ذاتية «العبقري» (١٩١٥) من قبل «جمعية نيويورك لمكافحة الرذيلة». وظلت الرواية خارج التداول في الأسواق إلى أن قامت دار نشر ليفرايت بإعادة إصدارها بعد خمس سنوات. أكثر روايات درايزر نجاحاً على المستوى التجاري كانت رواية «مأساة أمريكية» (١٩٢٥)، التي تم تكييفها للسينما لأول مرة في عام ١٩٣١، ومن إخراج جوزيف فون شتيرنبرغ. اعترض درايزر بشدّة على النسخة السينمائية لأنها صوّرت القاتل الشاب على أنه متسكّع عاطل ومتعطش للجنس. المرة الثانية التي تحولت فيها الرواية إلى فيلم كانت في عام ١٩٥١ تحت عنوان «مكان تحت الشمس»، من بطولة مونتغومري كليفت وإليزابيث تايلور. أثناء التصوير ارتبط النجمان ببعضهما، وهذا انعكس في رقة أدائهما. وقد فاز مخرج الفيلم، جورج ستيفنز، بجائزة الأوسكار، كما فاز الكاتبان مايكل ويلسون وهاري براون بجائزة أوسكار لأفضل نص سينمائي. على أية حال، هاجم رويرت هاتش الفيلم في صحيفة «نيو ريبابليك» (عدد ١٠ أيلول ١٩٥١). «لسوء الحظ، ضاعت قوّة الرواية وجرأتها في الإمكانات المؤدّبة للشاشة. إنهم أشخاص لطفاء وناجحون، عليهم أن يلعبوا أدوار الشخصيات... لا يبدو أن هناك فائدة كبيرة في سحب عمل درايزر الكلاسيكي عن الرف فقط لإلباسه هذا الإنتاج الرشيق المتناقض...». لقد جعلت الرواية درايزر بطل المصلحين الاجتماعيين، لكن أعماله التالية لم تنجز موقفاً مماثلاً.

تحكي رواية «مأساة أمريكية» قصّة خادم في فندق، يدعى كلايد غريفيثس، وهو متردد مثل هاملت، يسعى من أجل الحصول على النجاح والشهرة. بعد حادث سيارة، يتم توظيف كلايد من قبل أحد أقربائه البعيدين، وهو مالك مصنع للياقات. يقوم كلايد بإغواء روبيرتا ألدن، وهي موظفة في المصنع، لكنه يقع في حبّ سوندرا فينتشلي، وهي فتاة تنتمي إلى الارستقراطية المحليّة. لكن روبيرتا، التي تصبح حبلى، تطلب من كلايد





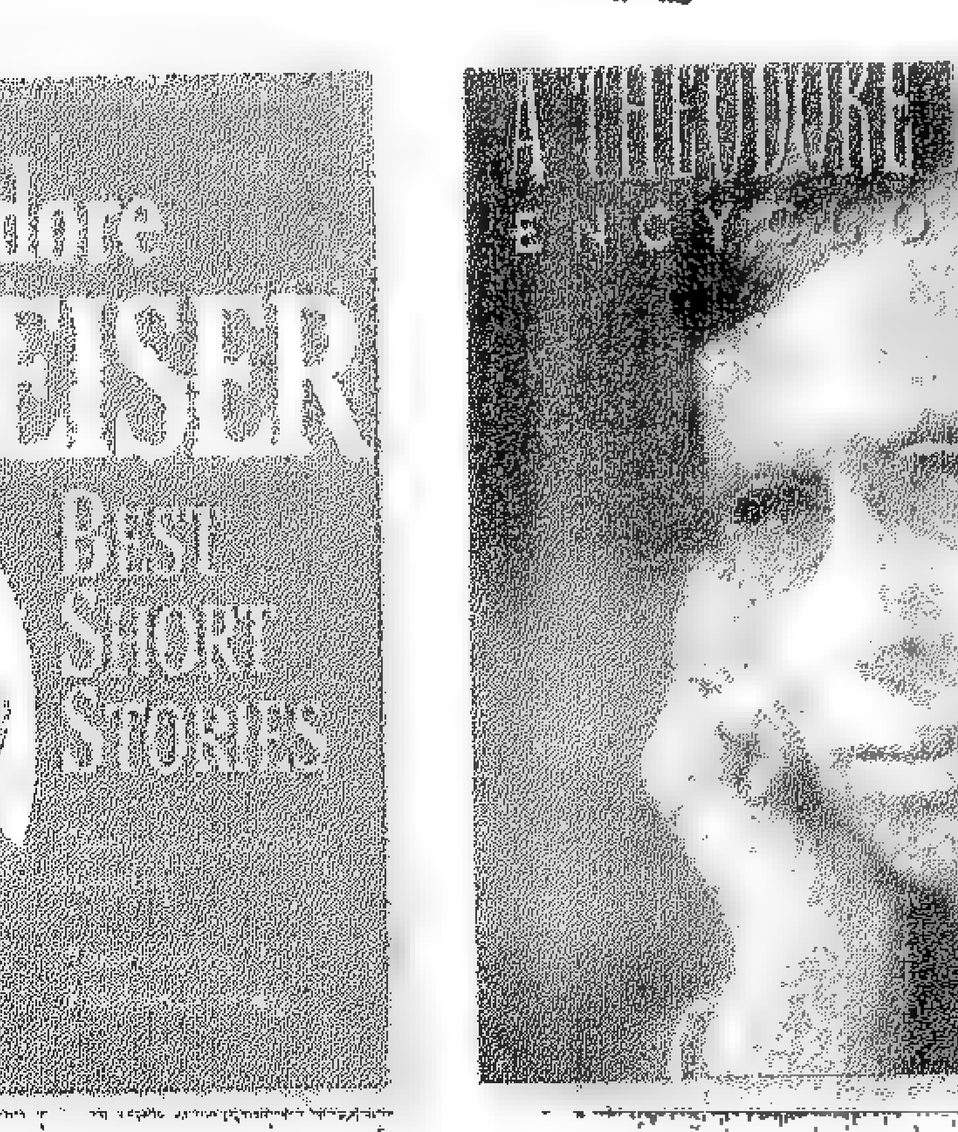


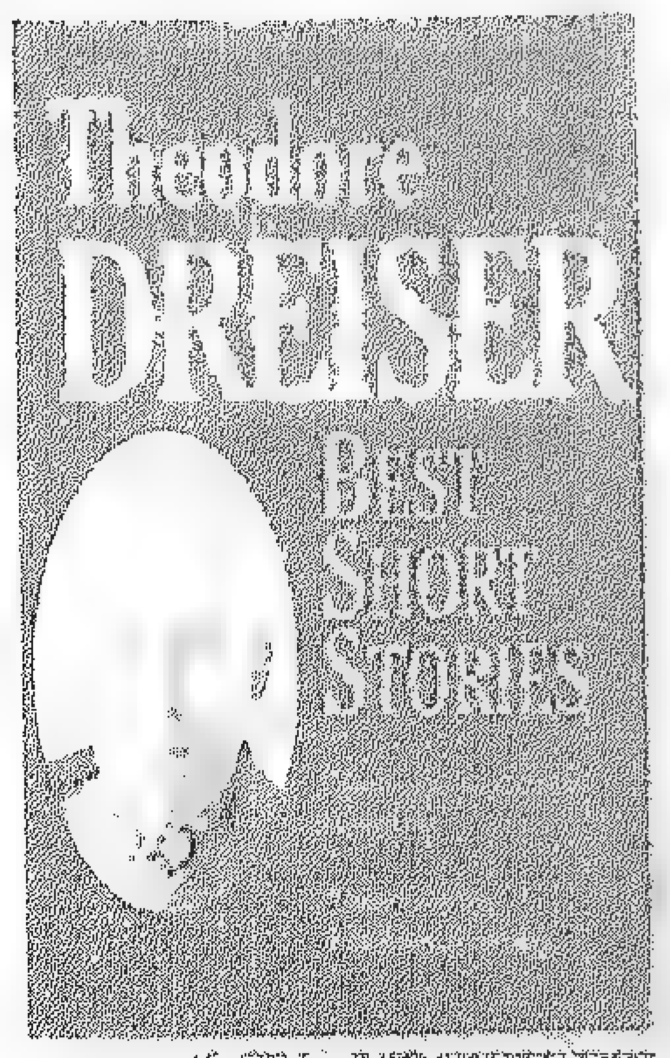
أن يتزوّجها. لكنه يأخذ روبيرتا في رحلة بالقارب في بحيرة معزولة، ويتبع تخطيطه الذي يشبه الحلم في قتلها «عرضياً». وتستغرق محاكمة كلايد واتهامه بالقتل ثم إعدامه بقيّة الرواية. يشير درايزر إلى أنّه يجب لوم المجتمع المادي بنفس قدر لوم القاتل نفسه. لقد أسس درايزر دراسته على القضية الواقعية لتشيستر جيليت، الذي قتل غريس براون - ضربها بمضرب تنس ودفعها خارج القارب في بحيرة «بيغ مووس» في أديرونداك في تموز عام ١٩٠٦. وقد تم حظر رواية «مأساة أمريكية» في بوسطن في عام ١٩٢٧.

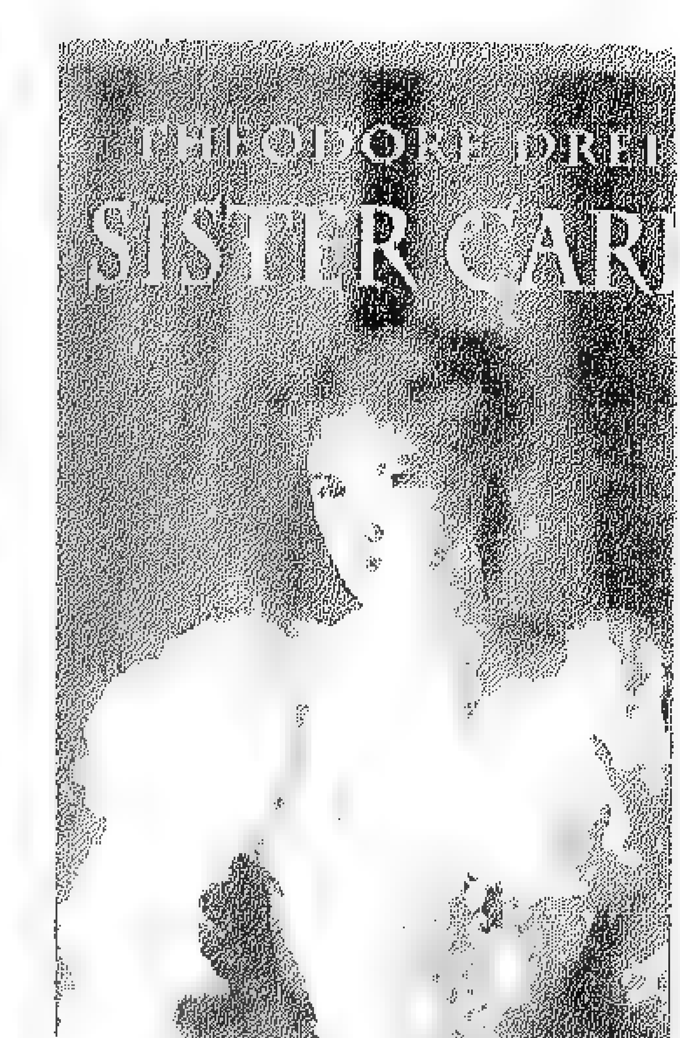
يُنظر إلى درايزر اليوم بوصفه واحداً من الروائيين الأمريكيين البارزين في النصف الأول من القرن العشرين، وباعتباره المختص بتشريح «الحلم الأمريكي». عندما ظهرت روايته الأولى «الأخت كاري» في عام ١٩٠٠، كانت المؤسسة الأدبية الأمريكية، والتي مركزها الساحل الشرقي، مؤسسة بيضاء أنجلو سكسونية بروتستانتية تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وتتوجه نحو الثقافة الأوروبية. بالمقارنة، كان درايزر من أبوين مخالفين لهذه الصفات (مهاجرين من أوروبا الوسطى يتحدثان اللغة الألمانية)، وكان من مكان مخالف (الغرب الأوسط)، ومن الطبقة المخالفة (بالتأكيد الجانب الخاطئ للمسارات)، وكتب عن المواضيع الأدبية الثانوية. ورغم أنه واصل لعب دور الغريب طيلة أيام مهنته، إلا أن درايزر كان ذا دور فعّال في تأسيس «المدينة الأمريكية» وخصوصاً تجارب الناس الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة الذين يكافحون في سبيل إشباع اقتصادي وعاطفي وروحي، كمواضيع فعّالة للأدب الجادّ.

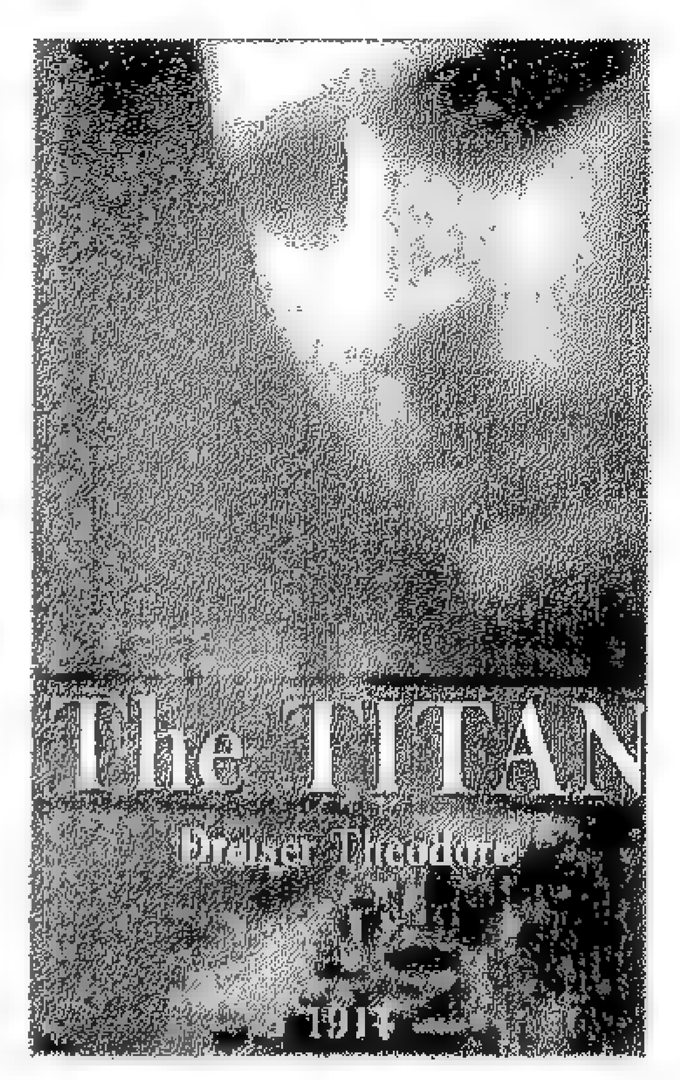
كان المشهد الأدبي الذي دخله درايزر في عام ١٩٠٠ لا يزال محكوماً بشكل كبير من قبل التقاليد التي أطلق عليها لاحقاً «التراث النبيل». كان الغرض من الأدب، بالنسبة لمعظم الناشرين وكاتبي المراجعات الأدبية، هو مناشدة «الطبيعة العليا» للإنسان، لإلهامه من خلال تصوير قدرة الإنسان على تحقيق الحياة الأخلاقية سعياً وراء مثل تلك الحياة لنفسه. أما الأمور الشائعة والقذرة في الوجود الإنساني فقد لعبت دوراً صغيراً ضمن هذا الهدف، حيث كان يتم اعتبار اللباقة في الأسلوب، التي شكّلت «فنّية» العمل الأدبي، متلازمة مع القوّة الأخلاقية. لقد شكلت رواية «الأخت كاري» تحدياً مباشراً لهذه الفرضيات. وبينما لاحظ بعض المراجعين في الحقيقة «قوتها غير العادية» وبأنّ حكايتها «تحمل جميع اهتمامات الحقيقة، والحتمية الفظيعة للحقيقة»، إلا أن معظمهم تحفظ على الوضع المركزي في الرواية - وضع فتاة شابة تعيش علاقتين جنسيتين محظورتين دون أن يكون عندها معاناة من خسارة مادية أو انحطاط أخلاقي - حيث شكل هذا الأرضية الفورية لرفض الرواية. «قذرة»، «ليس كتاباً ممتعاً أو تنويرياً»، «اسم الله لم يُذْكَر في الرواية من الغلاف إلى الغلاف، وهذا حذف له دلالته الخطيرة»... تلك كانت التعليقات الأساسية على الرواية، بينما شكلت «المفارقات التاريخية والحماقات بالانجليزية» سنداً لعدد كبير من الملاحظات السلبية الأخرى. باختصار، لم تكن الرواية رفيعة ولا مكتوبة بشكل جيد، وهكذا فهي «ليست كتاباً يُوْضَع بين أيدي جميع القراء عشوائياً». لقد اشتكى درايزر بمرارة من التأثير السلبي لـ «التراث النبيل» على الاستقبال النقدي لـ «الأخت كاري» في مقالة قصيرة في عام ١٩٠٣ حملت عنوان «الفن الحقيقي يتحدّث بوضوح». لقد استنتج درايزر أن «مدى الحقيقة بأكملها هو عالمُ قلم المؤلف، والصورة الحقيقية للحياة، التي يتم وضعها بأمانة واحترام، هي في الوقت نفسه أخلاقية وفنية، سواء أهانت التقاليد أم لا». إن حاجة درايزر للكفاح من أجل قبول عمله وفق أسسه كان عليها، على أية حال، أن تستمرّ حتى النجاح العظيم لروايته «مأساة أمريكية» في عام ١٩٢٥.

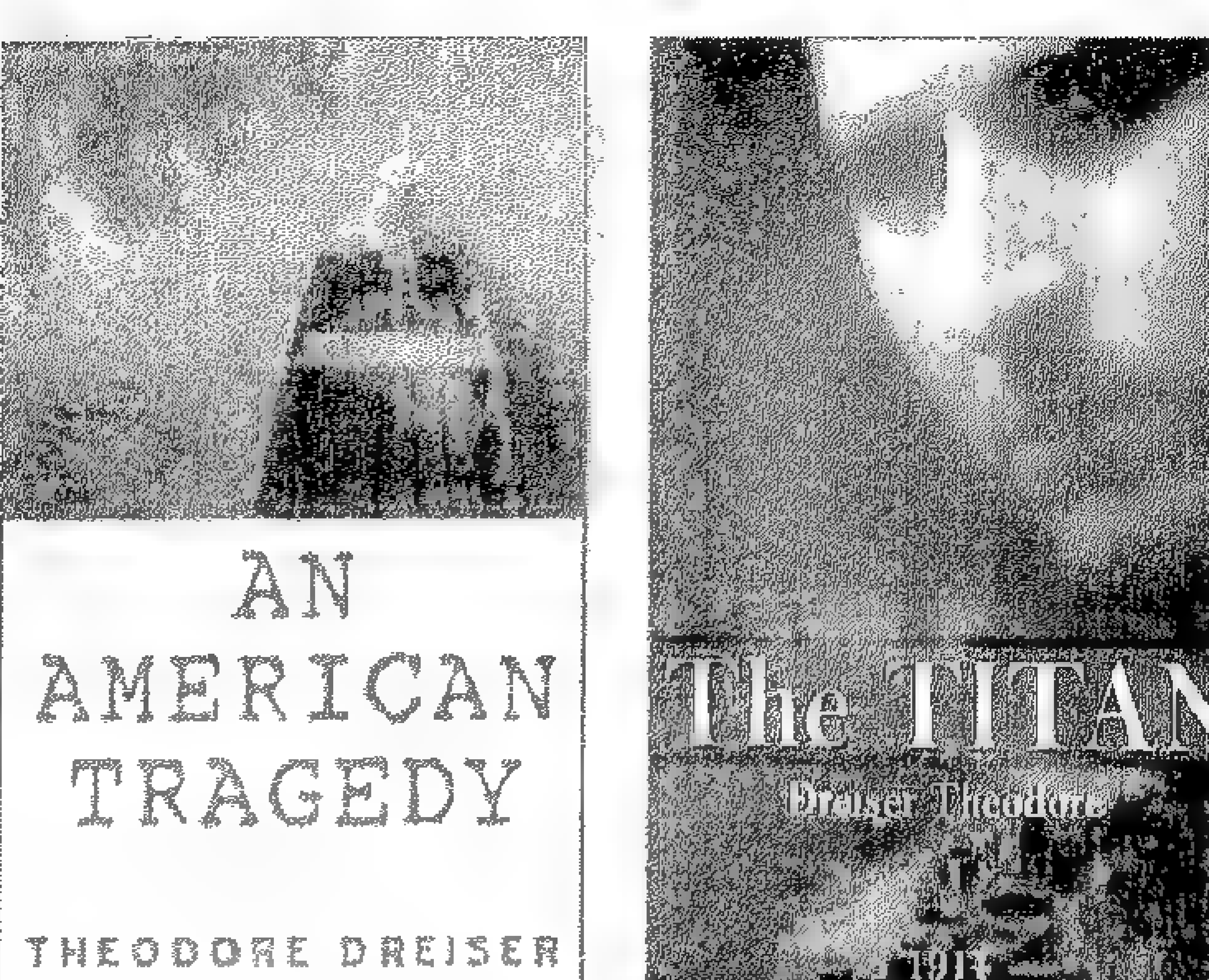
بعد اختفاء عن المشهد الأدبي لفترة طويلة، ظهر درايزر ثانية بشكل كامل في عام ١٩١١ مع رواية «جيني جيرهارد». وكان ذلك العقد الأكثر غزارة في نتاج درايزر، حيث نشر أربع روايات رئيسية وظهرت أعمال عديدة له تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة. تلك كانت أيضاً الفترة التي وصل فيها الصراع بين قوى «التطهير» الأمريكية ومثالية «الحرية الفنية» إلى درجة الحمّى. بالنسبة للعديد من النقّاد، مثّلت أعمال درايزر في تلك الفترة عربة مثالية لحمل وجهات نظرهم بشأن قضايا المبادىء الأخلاقية والفنّ في الكتابة الأمريكية. تلقت رواية «جيني جيرهارد» ردود أفعال متناقضة، حيث انجذب العديد من كتّاب المراجعات إلى نقاء جيني المتأصل على الرغم من الطبيعة السيئة لمهنتها. ولكن عندما تم إلحاق هذه الرواية بسرعة بروايات «المموّل» (١٩١٢) و«العملاق» (١٩١٤) و«العبقري» - وهي ثلاثة أعمال يتحدّى أبطالها الذكور كلّ تقاليد السلوك الجنسي المقبول - اتخذت الأمور منحى حاسماً. «لقد تم عرض البشرية في مصاف الحيوانات»... هذه كانت ملاحظة أحد كتّاب المراجعات حول رواية «المموّل»، وهي ملاحظة كان لها صدى كبير تكرر طيلة تلك الفترة. «إنه شغب إيروسي»، «لقد اختار السيد درايزر القط الشرير ليكون بطلاً»، على سبيل المثال، كانت عناوين اثنين من مواضيع المراجعات حول رواية «العبقري». من ناحية أخرى، انتهزت مجموعة من الكتّاب والنقّاد فرصة الهجوم على أعمال درايزر ليعتبروا ما يحدث مثالاً على حالة القيود المفروضة على المبدع في أمريكا، ودافعوا بقوة عن «الأمانة» و«القوّة» في تصويره للحياة الأمريكية.











ولذا، خلال السنوات المبكرة من مهنة درايزر، لم يكن مؤيدوه، مثل شيروود أندرسون وإتش. إل. مينكن وراندولف بورن، منشغلين فقط في مديح الروايات التي أثارتهم. لقد كانوا يسعون أيضاً إلى تصوير درايزر في الدور الرمزي للرائد الخلاق، الذي أدت رغبته في تحدّي المعتقدات التقليدية والرموز الارستوقراطية للحياة الأمريكية إلى فتح الطريق أمام الآخرين. كتب أندرسون يقول: «لقد صنعت أقدام درايزر ممراً لنا». وإذا كانت أقدام درايزر «ثقيلة» و«وحشية»، كما لاحظ أندرسون، فذلك لأنه واجه جبالاً من المقاومة عليه تسلقها. إذا ظهر أن عمله كان يفتقر إلى الجمال، فذلك لأن مفهوم الجمال تقزّم إلى مجرد اعتقاد بالنعمة والتهذيب السطحيين. وإذا كانت أفكاره مضجرة أو غامضة في أغلب الأحيان، فذلك لأنه كان أميناً في تلمّسه للحقائق التي رفض الآخرون الاعتراف بها لفترة طويلة جداً. باختصار، كانت عيوب درايزر مزايا مستكشف ومتمرد على المؤسسات التقليدية. وبالنسبة إلى أولئك الذين عارضوا درايزر - وهؤلاء كانوا الغالبية العظمى من كتّاب المراجعات الصحفية وأكثر النقّاد الأكاديميين - كانت القضية تنضاف إلى قضية «الوحشية» - أو بشكل أكثر تحديداً: الافتقار إلى حسّ المسؤولية الأخلاقية، والجنسانية في المجلدين الأولين من ثلاثية «كاوبروود» ورواية «العبقري».

الجهود الأكثر جوهرية، خلال أواخر العقد الثاني وأوائل العشرينيات من القرن العشرين، في رفض أعمال درايزر كصوت رئيسي في الأدب الأمريكي، كانت من قبل الكتّاب والأكاديميين المرتبطين بحركة «الإنسانية الجديدة» المحافظة والتي ازدهرت في تلك الحقبة. بالنسبة إلى ستيوارت شيرمان (في عام ١٩١٥)، لم تشكّل كتابات درايزر الصوت الصافي للحقيقة، ولكن بالأحرى عواء سلفية حيوانية. لقد رأى شيرمان وغيره في تيار الإنسانية الجديدة أن الرجال قد يكونون أنانيين في أغلب الأحيان، لكنّهم أيضاً اعتبروا أنّ الحضارة تمثّل جهداً للسيطرة على بقايا ماضينا الحيواني من خلال المنطق والإرادة، وأن الأدب يجب أن يصوّر الرغبة في هذا الهدف وإمكانية تحقيقه. ومن الجدير بالملاحظة أنّ هذا الهجوم على «همجية» درايزر قد وصل ذروته خلال الحرب العالمية الأولى، عندما أكثر نقّاد مثل شيرمان من التلميح إلى أسلاف درايزر الألمان.

لقد انبثقت معظم أعمال درايزر من تجاربه الخاصة مع الفقر. ومن بين جولاته النادرة إلى عالم الفانتازيا قصة الأشباح «اليد» (١٩٢٠). إنها حكاية جريمة قتل ومطاردة القاتل، ولكن ثانيةً هناك وراء كابوس البطل الثيمات المألوفة لروايات درايزر - خوف المرء من فقدان مركزه الاجتماعي، ومشاعر الذنب الأخلاقي التي تظهر أثناء الكفاح اللامحدود في سبيل النجاح.

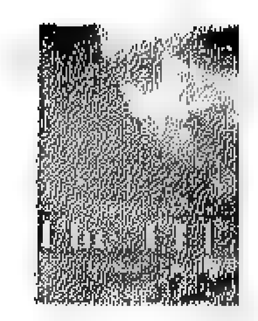
«لقد عاش الناس وقتها، بعد أن كانوا أمواتاً، وخصوصاً الناس الأشرار - ناس أقوى منك، ربما. كانت لديهم القوّة للعودة، لمطاردتك، لإزعاجك إذا لم يعجبهم شيء فعلته لهم» (من قصة «اليد»).

في عام ١٩١٩ كتب شيروود أندرسون عن درايزر: «... إنه كبير جداً في السن. لا أعرف كم عدد السنوات التي عاشها، ربما كانت أربعين سنة، ربما خمسين، لكنّه طاعن في السن. شيء ما رمادي وكئيب وموجع، وربما موجود في العالم إلى الأبد، يتجسّد فيه».

بعد موت زوجته في عام ١٩٤٢، تزوّج درايزر من ابنة عمه هيلين ريتشاردسون، التي كانت رفيقته منذ عام ١٩١٩. توفي درايزر في هوليوود، كاليفورنيا، في الثامن والعشرين من كانون الأول عام ١٩٤٥.

في الشهور الأخيرة من حياته، انضمّ إلى الحزب الشيوعي. في عشرينيات القرن الماضي سافر درايزر إلى روسيا وصوّر تجاربه في كتابه «درايزر ينظر إلى روسيا» (١٩٢٨). وخلال عهد جي. إدغار هوفر، تم اعتبار درايزر خطراً على الأمن وفتحت الاف بي آي ملفاً خاصاً له. ومثل العديد من المثقفين في الثلاثينيات (همنغواي، جون دوس باسوس، أندريه مالرو، سي. داي لويس... الخ.)، سافر درايزر إلى إسبانيا أثناء الحرب الأهلية لمساندة الحكومة الاشتراكية. قلة فقط من الكتّاب ساندوا الجنرال فرانكو - كان أشهرهم جورج سانتايانا وعزرا باوند. «لقد كان له (أي درايزر) تأثير هائل على الأدب الأمريكي أثناء الربع الأول من القرن (العشرين) - ولفترة من الوقت كان هو الأدب الأمريكي، الكاتب الوحيد الذي يستحق الحديث حوله إلى جانب الرواد الأوروبيين. من داخل عواطفه وتناقضاته وآلامه، استخرج الأدب الذي كان خلاصه من الجوع وحالات الكآبة التي أجهدته. ولا عجب أنه قد ارتفع بالمبدأ الإبداعي إلى المستوى الأعلى وشجّع الآخرين، بواسطة الكلمة والنموذج، على التعبير الصادق» (من كتاب «ثيودور درايزر: رحلة أمريكية ١٩٠٨ - ١٩٤٥» لريتشارد لينغمان، ١٩٩١).

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، موقع الموسوعة الأدبية، موقع مكتبة بين)



* كاتب ومترجم أردني
(marwan__hamdan70@yahoo.com)

السمات المعرفية والسياق النقدي
قراءة في « الحب والإبداع والجنون دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية » لعلي القاسمي



الميثاق **يمكن أن نصنّف كتاب « الحب والإبداع والجنون دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية » للدكتور علي القاسمي ضمن نمط من الاجتهادات النقدية الرصينة، الحريصة على أن توقع مع القارئ، العادي والمخصوص على حدّ سواء، ميثاق تشارك وتجاوب وتفاعل واحترام... الأمر الذي يجعل تجربة القراءة، على متن بساط هذا المؤلف، رحلة مشوّقة موسومة بكثير من المرح والمتعة والمعرفة... خلاف ركام من النّقد الأدبي العربي المعاصر، المترع بسياجات من الغموض والكبر والتّعالم، والمثقل بخردة من المفاهيم النّقدية والاصطلاحات المستنبتة، قسرا، من حقل إبداعي برانيّ عن تراب الإبداع العربي، المخصوص بقضاياه الفكرية، وأسئلته الجمالية، وطرق لتعبيره الفني.**



تطأ عتبة هذا المؤلَّف فيستقبلك المؤلِّف مشرّعا ذراعيه بحفاوة وجود وشفافية نقدية تحفزك إلى خوض عباب القراءة مسلّحا بالثقة والتفاؤل... الآن وقد انهارت أمام ناظريك جبال الجليد التي انتصبت ردحا من الزّمن حائلا بين تجاوب كلّ من النّاقد والقارئ، والتي جعلت من القبض على وهج اللّحظة الجمالية، وظيفة النّقد الأساس من وجهة نظرنا على الأقلّ، واقعا أدبيًا بعيد المنال، انعكست تداعيات غيابه سلبا، ليس على عملية القراءة فحسب، بل وحتّى على مسار الكتابة الإبداعية التي اتّخذت طريقها على غير هدى من النّقد وتوجيه.

تطرق باب هذا المؤلَّف فيستقبلك المؤلِّف مرحّبا، مطمئنا:

«وفي اعتقادي أن النّقد الجيد هو الذي يأخذ في النظر جميع عناصر العملية التواصلية: الكاتب، والقارئ، والنص، والموضوع، وحتى قناة التواصل التي إذا أصيبت بعائق تعرضت قراءة النص وتذوّقه إلى صعوبات تقلّل من فائدته. فالكتاب المطبوع بحروف صغيرة جدا وعلى ورق سيئ قد يتعب بصر القارئ ويمنعه من مواصلة القراءة» (١)

يبشّرنا النّاقد، إذن، منذ البداية، بعدالة الميثاق الذي يوقعه مع القارئ، فيمنح قضية التّواصل أولويته النقدية، ويعتبر تحقّقها بمنزلة إسهام في محاربة الأمية الثقافية وإعادة الثّقة إلى نفوس القرّاء الذين أيسوا من (فذلكات) المخادعين، وطلاسم الدّجالين وطفيليات النقد الأدبي.

يعلن النّاقد:

«كما أعتقد أن وظيفة النقد في بلداننا، التي ترتفع فيها نسبة الأمية الثقافية ويقلّ فيها إقبال الناس على القراءة، هي ترغيب القارئ في اقتناء الكتاب الأصلي وقراءته، أو على الأقل، مساعدته على الإلمام بمجمل مضمون الكتاب وتذوّق مواطن الإبداع والجمال والفن والمعرفة فيه. » (٢)

وعلى الرّغم من عمومية هذا التصوّر النّقدي ونفعيته، وربّما بسبب ذلك، يبدو النّاقد وكأنّه يحاول التنبيه إلى ضرورة إعادة قطار النقد إلى سكته الأصلية، المتمثلة في التواصل مع القارئ، وترغيبه في اقتناء الكتاب وتذوّق الجمال والعبّ من معين المعرفة. أو وكأنه يعلن: حسب النّاقد أن يبشّر ولا ينفّر!.

والحقّ أن الفترة النقدية المعاصرة أفرزت بعض الأصوات أخذت تنتبه إلى فوضى النقد الأدبي التي انتقلت إلينا بفعل انبهارنا بالنموذج النقدي المستورد، وإعراضنا عن النظر في تكوين النص الأدبي، رهان التواصل مع القارئ، الذي لاشكّ يمدّنا بآليات نقده المخصوصة.

يقول عبد العزيز حمودة:

«إن سلطة النص كما تحددها الدراسة(ويقصد دراسته القيمة « الخروج من التيه») تقوم على قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الإلزام ويقبل التثبيت، ولو بصورة مؤقتة، في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت، عند اتباع نظرية التلقي والتفكيك، إلى إلغاء سلطة النص، بل إلى التشكيك في وجوده أصلا. » (٣)

النص، إذن، حلبة الناقد العربي المعاصر، شجرته الوارفة الواعدة بالثمار الشهية

السليمة، ثمار يقتسم شهدها مع القارئ غير غاصب ولا قاسر:

«وتتألف فصول هذا الكتاب، الذي بين يدي القارئ الكريم، من قراءات أنجزتها في عدد من الكتب الأدبية الجيدة التي أمتعتني، وأردت مشاركة القارئ الفائدة التي منحتني. »(٤)

يكشف القاسمي عن مرامي هذا المؤلف بكلّ شفافية وتواضع وأريحية، وسوف نحاول بدورنا، أن نطلعه على قطاف رحلتنا بصحبته.

السمات المعرفية وسياق النقد

يتكوّن هذا المؤلّف من سبع عشرة دراسة تتوزّع ما بين (صورة حياة)، كما في «الحب والجنون في حياة مي زيادة»، وخصوصيات الكتابة السردية في تجارب كلّ من عبد الكريم غلاب، وجمال الغيطاني وعبد الرحمن مجيد الربيعي، ومحمد عز الدين التازي، وصمويل شمعون وبهاء الدين الطود، وفريد الأنصاري، وعبد الإله بنعرفة، وعبد القادر الجموسي، وفوزية العلوي، وعلي القاسمي، وجون أبدايك، فضلا عن محاولته القبض على وهج الصورة الشعرية في قصائد لكل من وداد بنموسى وإكرام عبدي وثلّة من الشّعراء العراقيين في المنفى. وسوف نقتصر في هذه القراءة على القسم السّردي، تاركين القسم الشعري للمتخصصين في الشّعر.

أ-بعض سمات المعرفة العلمية

يعرض القاسمي بشغف كبير معارف علمية شتى يتضمّنها سياق السّرد الأدبيّ، سواء عند قراءته الكتاب الذي يتضمّن صورة حياة الأديبة اللّبنانية مي زيادة أو إثر سفره عبر أكوان روائية لكلّ من جمال الغيطاني وعبد الرحمن مجيد الربيعي ومحمد عز الدين التازي وغيرهم من الكتّاب الذين شملهم هذا الاجتهاد النقدي.

ففي مواجهة كتاب «جنون امرأة: مي زيادة» لخالد محمد غازي يقف القاسمي عند نمط من النّقد الأدبي يعتمد التحليل النفسي أساسا يشيّد على بعض حقائقه دراسة نقدية بمنزلة صورة حياة درامية مؤثّرة للأديبة اللبنانية. ويبين الناقد في مستهل دراسته كيف أن اعتماد التحليل النفسي منهجا في دراسة شخصية مي الإنسانة والمبدعة، أسقط كلاّ من المؤلف المصري وقرّاءه في شراك عشق هذه الكاتبة الاستثنائية والافتتان بها.

وبعد عرض مشوّق لفترات مشرقة من حياة مي زيادة يتوقف الناقد مع الكاتب عند فترة حرجة من فترات حياة المبدعة، وهي الموسومة بمرضها النفسي أو العقلي. وهنا يطفو هاجس الناقد المعرفي

فنغنم منه صورة معرفية على قدر كبير من التفصيل. يقول النّاقد:

«ونعود إلى كتب علم النفس فنعرف أن الاكتئاب هو من أكثر الاضطرابات النفسية شيوعا. فهو إذن يصيب النفس لا العقل. وهو على أنواع كثيرة ودرجات متفاوتة من حيث الحدّة، وأعراضه تختلف من شخص لآخر، فعند بعضهم يكون على شكل أحاسيس قاسية من اللّوم وتأنيب النفس، وعند بعضهم الآخر يكون على شكل مشاعر باليأس والتشاؤم والملل من الناس. وللاكتئاب أنواع عديدة، أبسطها الاكتئاب الاستجابي الذي يحصل استجابة لأحداث خارجية تنزل بالإنسان، كفقدان شخص عزيز، فيشعر الفرد بالحزن والإحباط والقلق. وأخطر أنواع الإكتئاب هو الإكتئاب الداخلي الذي يحدث دون وقوع أحداث خارجية»(٥)

ربما يتبادر إلى ذهن القارئ المتعجل أن إيراد هذه الفقرة في سياق نقدي مخصوص ليس إلاّ حشوا يدبّج به الناقد دراسته طمعا في بلوغها طولا معلوما. غير أن الحقيقة عكس ذلك تماما. إذ إن هذه الصورة المعرفية تضطلع بوظيفة كشفية لبعض الأسباب الوجودية والنفسية التي قد تكون خلف اكتئاب مي زيادة وجنونها المفترض. فهي تضع القارئ، إذن، في قلب المأساة التي تعرضت لها الكاتبة، وحوّلتها، ضمن هذا المؤلّف، من شخصية واقعية إلى شخصية تراجيدية جديرة بالتعاطف والتآزر.

ولا يفوت الناقد وهو يفحص دراسة الكاتب المصري أن يشير إلى طبيعة العلاقة التي جمعت ما بين الإبداع العربي والتحليل النفسي وحجمها، فيعلن:

«ومعروف أن التحليل النفسي لم يطبق على النصوص السردية والشعرية كثيرا في البلاد العربية، ربما لنشأته الفرويدية ولأسباب إيديولوجية أخرى. ولكن أنصاره يقولون إنّ هذا النوع من النقد يساعد في إغناء النص الأدبي ويجعل له مستويات متعددة للقراءة والتأويل، ويضيف إلى العقد الظاهرة عقدا باطنية ويصطحب فيه الناقد القارئ إلى دهاليز اللاّشعور لدى الكاتب وهو يلد عمله الفني. »(٦)

وعلى الرّغم من أهمية الإشارة إلى بعض الأسباب الكامنة خلف ندرة استثمار التحليل النفسي في نقد الأدب العربي ، ووجاهة بعض آراء المدافعين عنه، نجد الناقد أغفل ذكر الأسباب الفنية الكامنة خلف هذا الإعراض. والحق أن الأديب والفيزيائي الفرنسي الشهير غاستون باشلار كان أشار في مؤلفه المتميّز «شاعرية الفضاء» إلى كثير من الثغرات الفنية التي سقط فيها التحليل النفسي للأدب، ولعلّ أبرزها تحويل الشخصيات الدرامية إلى حالات إكلينيكية، والعجز عن إدراك جماليات الصورة الشعرية. ويستشهد باشلار باستنتاج يونغ عالم النفس الشهير الذي نورده لأهميته في هذا المقام. يعلن يونغ:

«بتتبّعنا عادات أحكام التحليل النفسي ينتفي النّفع عن الإبداع الفني ليتيه في أصداء حتمية لعلماء النفس القدامى، وبذلك يتحول الشاعر إلى حالة مصحّاتية أو نموذج يحمل رقما محددا في سيكولوجية الجنس المرضية، وهكذا يبتعد التحليل النفسي للإبداع الفني عن موضوعه منتقلا بالصراع إلى مجال إنساني عام غير خاص تماما بالفنان، وغير ذي أهمية بالنسبة لفنّه»(٧).

والحق أن المعرفة العلمية بالظاهرة النفسية تبرز في مواقع متفرقة من اجتهاد القاسمي، وهي تحضر، كما ذكرنا آنفا، بغرض أداء وظيفة جمالية محدّدة تسهم في إضاءة بعض ما عَتّمَ في الأثر الإبداعي المقروء، مثلماً أنها تحرص على احترام المسافة الفاصلة ما بين حقل التحليل الأدبي وحِمَى التحليل النفسي، على الرغم من الشّكوك التي تراود القارئ، أحيانا، إثر مواجهته صفحات كاملة يتمّ فيها التعريف بظاهرة الجنون لغويا وتاريخيا، ثم علاقتها بالإبداع عموما، في مقابل صفحات قليلة جدا يعرض النّاقد فيها لخصائص الأثر الأدبية وسماته الفنية. أقول كلامي هذا، وأستحضر دراسته المعنونة بـ«الإبداع والجنون، أية علاقة؟ قراءة في كتاب «عراقي في باريس»لصموئيل شمعون»(٨)

ومن رصد السمات النفسية، ينتقل الناقد إلى رصد السمات الإنثروبولوجية، وذلك في قراءته المعنونة بـ«حينما يرتقي الروائي قمة الإنثروبولوجيا، قراءة في «أية حياة هي؟» لعبد الرحمن مجيد الربيعي». وكعادة النّاقد، المتيّم بعشق المصطلح، والحريص على الوفاء بمّا تعهّد به من عزْم على الإسهام في نشر المعرفة ومحاربة الأمية الثقافية، لا يبخل علينا بعرض نتعرّف من خلاله حدود الإنثروبولوجيا التي تُترجم إلى العربية «بعلم الإنسان»، مثلما نتعرّف على وظيفة الإنثروبولوجي الثقافية، فضلا عن الفروق الكامنة بين هذا العلم وعلم الاجتماع، وصولا

إلى القاسم المشترك ما بين الروائي والإنثروبولوجي، الذي حدّده الناقد في وصف الظاهرة الاجتماعية، فعلى حين يستثمر الروائي الوصف لأغراضه السردية، يقوم الأنثروبولوجي بتحليل عناصر الوصف لكي يدرك القوانين التي تحكم الظاهرة. وإذا كان النّاقد حرص هذه المرّة على تحقيق نوع من التّوازن النسبيّ ما بين العرض المعرفيّ والتّحليل الفنيّ، فإن المبرّر الجماليّ وراء إضفاء السّمات الإنثروبولوجية إلى إبداع الربيعي، يبدو مشوبا ببعض التباس، خاصّة وأنّ القواسم المشتركة ما بين الرّوائي والإنثروبولوجي، بحسب استنتاج النّاقد نفسه، لا تتجاوز "مكوّن الوصف الدّقيق":

«وهنا نعثر على المشترك بين الروائي والإنثروبولوجي، فكلاهما مولع بالوصف الدقيق. » (٩)

وتحضر المعرفة العلمية بشكل أكثر بروزا في قراءة موسومة بـ«نافذة على الواقعي والخيالي في رواية«نوافذ النوافذ»لجمال الغيطاني». إذ يعرض الناقد فيها للسّمات (المعلوماتية) التي تؤطّر تكوين هذا العمل الروائي. ويتوقّف القاسمي عند بعض المعارف المتعلقة ببرنامج النوافذ Windows الحاسوبيّ، الذي أطلقه المخترع الأمريكي بيل غيتس مؤسس شركة مايكروسوفت. وبعد تشريحه لتقنية اشتغال هذا البرنامج، ينتقل بالظاهرة الإبداعية إلى قلب التطور العلمي والتكنولوجي الذي يعرفه عصرُنا. ولا يفوّت النّاقد فرصة وقوفه على البرزخ الفاصل بين العلم والفن ليعرض رأيه في هذا الثنائي، فيقول:

«ولكنّ نظرة مدقّقة في عمق الأشياء تخلص إلى أن العلم والفن غصنان في دوحة المعرفة، وأن ما يجمع بينهما من الخصائص المشتركة أكثر مما يفرقهما من الظواهر العرضية. وأقل ما يقال في هذا إن منطلقهما واحد، وهو الإنسان، وأن غايتهما واحدة وهي رفاه الإنسان وترقية حياته. » (١٠)

وعلى الرّغم من الحضور المكثّف للسّمات المعرفية لا نجد النّاقدَ يغفل أهمية عرض السياق النصي للإبداعات المنتقاة، بل إنّ قارئَ هذا الكتاب، يجدُ نفسه مدفوعا إلى قراءة ما فاته منها، وذلك بفضل الأسلوب المنظّم والمشوّق الذي يتّبعه الناقد في عرض تلخيص الأعمال الروائية، وتقديم شخصياتها الرئيسة، وإضاءة قضاياها الجوهرية.

ب- بعض سمات المعرفة الأدبية

من نافلة القول اعتبارُ الحديث عن الكتابة الروائية بمنزلة سمة مهيمنة على مواقعَ متعددة في هذا الإجتهاد النقديّ المتميّز. ذلك أنّ النّاقدَ يحرصُ على تحديد تصوّره لمفهوم الرّواية، وما ينبغي أن تستند إليه من مكونات بنائية، وخصائصَ فنية وسمات لا يمكن أن تكتمل وحدتُها وتستويَ إلا بها. ففي دراسة سابقة يتساءل عن جدّة عمل روائي، ثم يجيب:

«فجودة الرواية تكمن في وجود فلسفة تؤطرها فنيا وفي قيمة هذه الفلسفة ومدى تأثيرها فنيا وفي نظرتنا لأنفسنا وللوجود؛ لأن سرد الأحداث متناثرة ووصف الشخصيات متفرقة، لا يشكّل بحد ذاته نصا أدبيا جيدا ما لم تؤطره نظرة شمولية، ويوحده هدف خاص، ويضمه نظام متكامل من السياقات المكانية والزمانية يعطيه معنى، وتصاغ عباراته بأسلوب رفيع يهبه مذاقا، بحيث ينتقل الروائي بسرده من الحسي إلى المجرد ومن الخاص إلى العام ومن المحدود إلى المطلق، وإلاّ ستبقى أجزاء عمله مثل شجيرات متباعدة في بيداء شاسعة. » (١١).

ثمّة وجودٌ لقيمة فنية واضحة يتضمّنها هذا التصوّر، وهيَ المتعلّقة بتلك النّظرة الكليّة إلى الأثر الأدبيّ. كلّ مكون من مكوّنات الرّواية يسهم بشكل هارمونيّ في عزف متناغم متلاحم لا نشاز فيه. هذه هي الكتابة الروائية الناجحة والمؤثرة، لا ما نصادفه، في الفترة الإبداعية الراهنة، من تكوينات سردية مفكّكة مختلة، مترعة بأسيجة سميكة من اللّبس والتعالم، تغتال، ما في ذلك شكّ، حماس القارئ وتفاعلَه، وأفقَ تلقّيه.

وقبل أن يعرض للفروق الكامنة بين الكتابة الروائية وكلّ من التاريخ والفلسفة يقف عند موضوعة السجن في الرواية العربية. ويذكر طائفة من الأسماء الروائية الشهيرة التي أبدعت في هذا المضمار من أمثال: عبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد الرحمن منيف، وشاكر خصباك، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونبيل سليمان، وصلاح حافظ، وفاضل العزاوي، وبلقيس شرارة، ورفعت الجادرجي.. ونظرا لأنّ ما كان يشغل المؤلف هو التنبيه إلى أن معظم روايات السجن العربية تركّز على إبراز سمتي القهر والتّعذيب، على حين أن الغيطاني تناول قضية السجن من منظور الحرية وليس من زاوية القهر، فإنه استثنى من هذا العرض الروائيَّ المغربي، الذي نحسب أنه راكم تجربة لابأس بها في هذا النّمط من الكتابة الروائية. بل إنّنا نجزم أنه من أصدق وأروع ما كتب المغاربة من أدب روائي ما يرتبط بتجربة السّجن على نحو ما نجد في رواية «السّاحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي، وروايتي «العريس» لصلاح الوديع و«للاّشافية» لمحمد بيوسف الرّكاب وغيرهما كثير.

أما السّمات الصّوفية فتظفر بنصيب الأسد في هذا الاجتهاد الزّاخر بالمعارف المستقاة من شتىّ الحقول الفكرية والعلمية المختلفة. وهي تُستثمر على شكل إشارات عابرة يتضمّنها سياق النّقد، كما في تأكيد القاسمي استثمار الغيطاني تجربته الصوفية في تنمية لغة سردية تستخدم التّرميز والتّخييل (١٢) أو من خلال استثمار النّاقد نفسه القصيد الصوفي بغرض إضاءة مواقف سردية مخصوص(١٣)، وأحيانا خلال إيراد نعوت يطلقها نقاد على مبدعين، على نحو ما فعل أحمد السطاتي مع بهاء الدين الطود.(١٤) مثلما أنها تحضر بكثافة من خلال دراسته الموسومة بـ« الشعر والتصوف خصائص الخطاب الشعري الصوفي». والحقّ أنّ النّاقد اختصّ روايتين اثنتين برصده السمات الصوفية، وذلك من خلال دراستيه المعنونتين:

« كشف المحجوب في الرواية الصوفية العربية قراءة في رواية « كشف المحجوب» للدكتور فريد الأنصاري» و«الجبال المعرفية في الروايات الصوفية قراءة في رواية«جبل قاف» لعبد الإله بنعرفة»

أما الدراسة الأولى فيستهلّها بحديث عن خصائص كلّ من الصوفي والروائي، قبل أن يخوض في حديث قصير حول الرواية الصوفية في الأدب العربي مشيرا إلى زاوية التهامي الوزاني التي يعتبرها الناقد من الروايات المؤسّسة للسّرد المغربي الحديث. وفي أثناء عرضه السّياق النصي لرواية «كشف المحجوب»لفريد الأنصاري، وبينما هو منشغل بوصف حبّ المحجوب، بطل الرواية، لابنة الفقيه الشابة، يطفو وجد النّاقد بالمعرفة الصّوفية فيفتح قوسين نطّلع من خلالهما على الخبر الصوفي الآتي:

«(ألا يذكّرنا هذا الغرام بما أخبرنا به القطب الصوفيّ محيي الدين بن عربي في مقدمة ديوانه«ترجمان الأشواق» عن غرامه، في مكة المكرمة، بابنة الفقيه الشيخ الأصفهاني التي كانت«تقيّد النظر وتزيّن المحاضر»؟ فقد مضى الصّوفية على اتخاذ الحبّ طريقا إلى الله والهيام بجماله وجلاله ولكنهم يكتمون هذا الحبّ. وفي الرواية، نجد أن المحجوب يكتم هواه لابنة الفقيه ولا يبوح به لأحد)»(١٥)

القطب والأشواق والصوفية والحب والطريق إلى الله والجلال والكتم والبوح، كلها أقباس من وهج المعجم الصوفيّ الذي يسخّره النّاقد عن قصد لبكشف طبيعة السّمات الصوفية في رواية «كشف المحجوب»، وكيفية استثمارها الرّمزي. ثمّ إن النّاقد لا يتأخّر في كشف ما تحيل عليه بعض الصّور الروائية من مقامات صوفية يحرص على إضاءتها بأنوار القصيد الصوفيّ. هذا ما يتجلّى في تعليقه على تسمية المحجوب في سياق الرواية بأمير العشاق. يقول النّاقد:

«وهذه إحالة على «إمام المحبين وسلطان العاشقين»ابن الفارض الذي قال:

كلّ من في حِماك يهواك، لكن أنا وحدي بكلّ مَن في حِماك

يُحشَر العاشقون تحت لوائي وجميعُ الملاح تحت لواكا » (١٦)

بل هذا ما يبدو بشكل واضح وهو يفكّ رمزية البحث عن الحبيبة في الرواية، ويجعله بمنزلة بحث مضن وراء نور الحقيقة»أو كما قال عبد الله بن القاسم الشهرزوري (ت٥١١ هـ): (يضيف الناقد)

لمعتْ نارُهُم وقد عسعس الليلُ، وملّ الحادي، وحارَ الدليلُ

فتأملتُها وفكري من البيْنِ عليلٌ، ولحظُ عيني كليلُ

ثمّ قابلتُها وقلتُ لصَحْبي هذهِ النارُ نارُ ليلى فميلوا«(١٧)

وبهذا يتجلّى مدى أهمية القصيدة الصوفية وسيرة المتصوفة، على نحو ما أورد من إشارة إلى أسطورة الزاهد بشر بن الحارث، المعروف بالحافي(١٨)، في كشف المواقف الروحية داخل هذا المتن الروائي الصوفي، وما تضطلع به من وظائف، من جهة أخرى، أبرزُها سقيُ القارئ شهدَ المعرفة الصوفية، وثمارَ إبداعها الروحي المؤثر.

ويجوب الناقد دروب هذه الرواية بحزم تتجلى ملامحه في وقفاته المتأملة التي تشمل فعل الشخصيات وسمات المكان وخصوصية اللغة، وطبيعة التكوين الساخر الذي اعتبره من أبرز السمات المهيمنة في هذه الرواية، مع تذكير خاطف بالسياق الجنسي الرّوائي العربي(١٩).

أما الدراسة الثانية المعنونة ب»الجبال المعرفية في الروايات الصوفية قراءة في رواية «جبل قاف» لعبد الإله بنعرفة»، فبدت موسومة بكثير من الإيجاز، على الرغم من مبادرة الناقد بتقديم صورة موجزة لكنها مكثفة حول شخصية الصوفي محيي الدين بن عربي، وحول علمه وزمنه. والحق أنّه لم يكن أمام الناقد أن يفعل أكثر من ذلك، وهو يواجه أثرا روائيّا زاخرا بالمعارف الصوفية، مشيّدا بلغة صوفية ينيرها الوجد ويتوّجها الرّمز وتثريها المعرفة. يعلن الناقد:

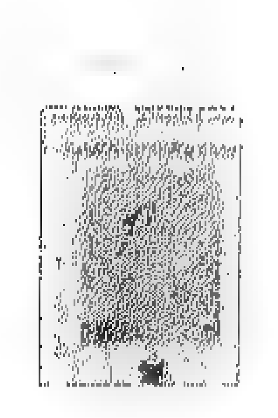
«ولو سرد المؤلف بلغته المعاصرة وأسلوبه الحديث سيرة ابن عربي، لهان الأمر،ولكن الرواية جاءت بضمير المتكلم. ومن هنا وجب أن تكون لغتها لغة ابن عربي، وأسلوبها أسلوب ابن عربي وفق مبدأ تعدد الخطاب في السرد، ومطابقة الكلام للمتكلم ومقتضى الحال من زمان ومكان. ومن يقرأ هذه الرواية، تدهشه بلاغة لغتها، ومتانة عباراتها، وجزالة ألفاظها، وقوة صورها، ومرمى دلالاتها، ومدى اقترابها من لغة ابن عربي. » (٢٠).

إن اجتهادا روائيا يمتلك مثل هذه المواصفات، يحتاج في حقيقة الأمر إلى وقفة علمية مستقلة، ويكفي الناقد إسهامه في فتح بعض ما غلق من أبواب البحث في هذا المجال من النقد الذي يروم مقاربة السمات الصوفية في سياق السرد الأدبي، الروائي منه والقصصي بوجه خاص. وقد عشت شخصيا محنة ندرة الكتابة في هذا المجال إثر تحضيري أطروحة الدكتوراه حول «سمة التصوف في القصة المغربية القصيرة». وما من شك في أن الدراسات المخصصة في هذا الاجتهاد النقدي للسمات الصوفية وحضورها في الروايتين، سوف يمنح للباحثين الشباب فرصة للاطلاع على تجليات هذا الحضور ومستوياته الفنية المختلفة.

المحصلة

هذا الأثر النقدي المتميّز بمنزلة حديقة معارف وارفة الظلال، لذيذة الثمار، بهية الأزهار والأطيار، لا يمكن لمن يطأ عتبتها المشوشية أن يخرج منها كما دخل. فصاحب الحديقة جواد كريم، لا يتهاون في سقي المعرفة، وتشذيب اللغة، وتصميم إيقاع الفقرات، وبعث البهجة والمرح والاطمئنان في نفوس الزوار، على نحو ما فعل عباقرة النقد العربي من أمثال الجاحظ وطه حسين وغيرهما. في هذا الإجتهاد تحاصرك السمات المعرفية المختلفة، منها ما وقفنا عنده، ومنها ما لم نقف عنده مثل: صورة المبدعين الإنسانية، والسمات السينمائية والأسطورية والجغرافية الثقافية والهندسة المدنية والفلسفة... وغيرها كثير، مما يطرد الملل ويحقّق المتعة والفائدة. والحقّ أنني مدين بالشّكر للنّاقد الذي اصطفاني لهذه النّزهة، وأرجو أن أكون وفقت في حَفز القارئ إلى تذوّق هذه الثّمرة الطيّبة، مثلما وفّق النّاقد في حَفزي إلى اقتناء بعض الآثار الأدبية التي تناولها في هذا الكتاب.

* قاص وناقد مغربي



الهوامش

* ألقيت هذه المداخلة ضمن فعاليات الدورة التابعة لعيد الكتاب بتطوان، التي نظمتها وزارة الثقافة المغربية بشراكة مع حكومة الأندلس واتحاد كتاب المغرب في الفترة الممتدة من ٣١ ماي إلى ٤ يونيو ٢٠٠٦،
الممتدة من ٣١ ماي إلى ٤ يونيو ٢٠٠٦،
بقاعة المحاضرات التابعة للخزانة العامة والمحفوظات بتطوان.

١- الحب والإبداع والجنون دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية، علي القاسمي، دار الثقافة- الدار البيضاء، الطبعة١، ٢٠٠٦، ص: ٥-٦

٢- نفسه، ص: ٦

٣- الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص: ١٠-١١

٤- الحب والإبداع والجنون، ص: ٦

٥- نفسه، ص: ١٩

٦- نفسه، ص: ١٩-٢٠

٧- La Poétique de l'espace, uadrige/PUF, Paris, ١٩٨٩, P: ١٤

٨- الحب والإبداع والجنون، ص: ابتداء من الصفحة: ٩٦

٩- نفسه، ص: ٩٦/١١٦

١٠- نفسه، ص: ٧٣

١٠- نفسه، ص: ٧٣

١٠-نفسه، ص: ٤٢

١١-نفسه، ص: ٥١

١٢-نفسه، ص: ٤٠

١٣-نفسه، ص: ١١٢

١٤-نفسه، ص: ١٩

١٥-نفسه، ص: ١٤٢

١٦-نفسه، ص: ١٤٣

١٧-نفسه، ص: ١٤٤

١٨-نفسه، ص: ١٤٤

١٩- نفسه، ص: ١٤٦-١٤٧

٢٠-نفسه، ص: ١٥٧

بنية اللغة في رواية

«وراء السراب قليلا» لإبراهيم الدرغوثي



د. محمد تحريشي*

شكلت اللغة في هذه الرواية التجسيد المادي لتلك الأفكار التي حفزت الروائي التونسي إبراهيم الدرغوثي على الكتابة وراء السراب قليلا، لتتماهى مع تلك القيم الجمالية والفنية التي تنهل من التراث اللغوي والأدبي والفني، وتستفيد من الخطاب العربي المعاصر، وكأنها تريد أن تمزج بين عنصرين لتنتج تفاعلا فنيا يقارب الأشياء ولا ينسخها أو يقررها، أو يكتب عنها بلغة مفضوحة لا تنزاح عن دلالاتها المعجمية. إنها كتابة تسعى إلى تخطي التجربة السردية ذاتها، كتابة تؤسس لسردية عربية منشودة. وكانت لغة هذا الروائي لغة تلك الصورة المنحوتة من عبق التاريخ ومن خصوصية تجربة الكاتب الروائية التي اختارت هذه المرة مناجم الفوسفات بالجنوب التونسي.

و أما لغة النص الروائي فكانت فصيحة، وكم كانت مناسبة لرسم معالم الحدث الروائي ونقل حواراته! وعلى الرغم من بساطتها فإنها كانت عميقة عمق معرفة الرجل باللغة العربية وأسرارها التعبيرية وقدرتها على الانزياح لتجاوز المألوف والمعتاد من القول والكلام؛ مما حمّل النص بحمولات جمالية ودلالات فنية متعددة جعلته ينفتح على قراءات محتملة؛ فكانت وراء السراب قليلا حقا وحقيقة.

جاءت الرواية في ستة فصول وخمسة عشر بابا تؤرخ لتونس والمغرب العربي في فترة زمنية، وفي حيز جغرافي محددين، واتخذت عالم المناجم عينة فنية لتقف على قيم جمالية تؤسس للصراع بين المالك والمنتج في حوارية جمالية تغوص في جزئيات تاريخية تكشف عن أن الرجل نبش في التاريخ وقلّب صفحاته وعاش أحداثه ووقائعه، فذكر الأسماء والمواقع، وسمح للنص بأن ينزاح عن الواقع ليلامس الخيال عبر اللغة: وسيلة الكاتب الوحيدة للانزياح.

وإذا كان المبدع لم يضع للرواية فهرسا في الأخير، فإن تتبعاً لجزئيات هذا العمل الإبداعي يجعلنا نكتشف مخطط الرواية الذي جاء على صيغة فيها كثير من التجريب المنطلق من مدارسة للكتابة الروائية العربية؛ تقع رواية «وراء السراب قليلا» في ستة فصول كما أسلفنا من قبل؛ وقد رأينا أن نقدم فهرس الرواية على الشكل الآتي:

الفصل الأول	عنوانه: باسمك اللهم أدخل هذه القرية آمنا	
الباب	الصفحات	عدد المشاهد
الأول	٩- ٢٤	٣
الثاني	٢٥ - ٣٠	١
الثالث	٣١ - ٤٢	٦
الرابع	٤٣ - ٥٢	٣
الخامس	٥٣ - ٦٨	٤
السادس	٦٩ - ٧٥	٢
الفصل الثاني	تغريبة السودان في «عهد الأمان»	
السابع	٧٧ - ٨٨	١
الثامن	٨٩ - ٩٦	١
الفصل الثالث	هستريا الأرواح المنسية في أعماق الأنفاق	
التاسع	٩٩ - ١٠٦	٣
العاشر	١٠٧ - ١٢٨	٣
الفصل الرابع	بغايا لهموم عملة شركة فسفاط قفصة	
الحادي عشر	١٢٩ - ١٥٠	١
الفصل الخامس	حكاية «الرّومي» الذي عشق مسلمة	
الثاني عشر	١٥١ - ١٦١	٣
الثالث عشر	١٦٢ - ١٧٦	٥
الفصل السابع	هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون	
الباب الرابع عشر	١٧٨ - ١٩٥	٥
الباب الخامس عشر	١٩٦ - ٢١٠	٥

و مما يلاحظ غياب الفصل السادس إذ انتقل المبدع مباشرة إلى السابع، وتباين عدد أبواب كل فصل، وعدد مشاهد كل باب. وإذا كان الدرغوثي ميّز بين مشاهد الباب الأول بثلاث نجمات، فإنه عمد إلى ترقيم المشاهد فيما بعد، وكان الدرغوثي يبدأ كل باب بما يشبه ملخصاً موجزاً لما سيقع من أحداث، وهو بمنزلة الفرش؛ من ذلك قوله في بداية الباب السادس: « في ذكر عودة «العزيز» من «صفاقس» ودخوله«عتيقة» فاتحا. ويحتوي أسرار طرده من رحمة العائلة وتفاصيل عن العريضة التي تمّ بمقتضاها الطّرد. كما يحتوي الحوادث التي قادته إلى الهجرة القسرية من «عتيقة» إلى «قرط حدشْت»».

و من ذلك ما بدأ به الباب الحادي عشر « وفيه حديث عن حبّ « ميلود الطرهوني» لـ «حسيبة النائلية» وكيف منع رجال « القبائل» نساء الماخور عن العمال الطرابلسيين. وأعاجيب تتعلق بنبوءة عرّافة التقت «الطرهوني» في الصّحراء. وملائكة نزلت من السّماء لتواري في ثَرَى المتلوي قتلى الفتنة «الطرابلسية» ...ألــخ...». إن هذا المخلص هو بمنزلة الفرش الذي يغري القارئ نحو مغامرة جديدة في تتبع ما سيسرد من أحداث ووقائع، إنه تكثيف للصورة واعتصار للتجربة وومضة برق في ليل عاصف.

١- جمالية العنوان:

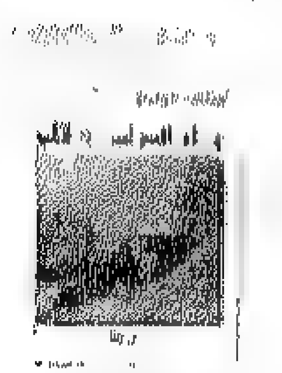
يطرح عنوان هذا العمل السردي أكثر من سؤال نتيجة لطبيعة التشكيل اللغوي«وراء السراب قليلا» الذي هو المفتاح الأول لقراءة هذا النص، ويكشف عن أن الرجل يهتم بصناعة العنوان وممارسة التجريب من العنوان نفسه. ويوحي هذا التشكيل بالثبات والاستقرار؛ فليس قبل السراب ولا فيه إنما خلفه قليلا. إنها وحدة لغوية تقوم على التجريب والاشتغال اللغوي من خلال عملية الإسناد في هذا التشكيل اللغوي.

إن « وراء السراب قليلا» يقتضي وجود ما قبله وما بعده، فقد يكون ما قبلها «حدث أو وقع» لتدل على فعل كلامي يعبر عن أحداث ووقائع مفترض وقوعها وراء السراب قليلا، وقد يكون للدلالة على فعل وقع وكأنه لم يقع، وُجد ولم يوجد.

يقودنا هذا التحليل إلى أن جملة العنوان قيلت أو تقال من مكان بعيد يخضع للخداع البصري الذي يهيئ للرائي مشهد السراب، فبينه وبين وراء السراب قليلا مسافة. وهذا ما يحمل النص بدلالات محتملة تجعل القارئ معنيا بما يقع من أحداث على الرغم من المسافة الفاصلة بينه وبين النص.

إن السراب هو بمنزلة المرآة التي تعكس وقائع لا تكاد تظهر بجلاء واضح إلا صورا فنية متقطعة يلفها الغموض والضبابية، وتحتاج إلى كثير من الجهد والضنى والتحقق لتظهر، ومع ذلك قد تمحي هذه الصور كأنها لم تقع من قبل وتتلاشى بفعل الزمن والقصد والنية. وكأنها قول الشاعر العربي وهو يعيش حالة من الوجد:

و أَصْبحتُ مِنْ لَيْلَى الغَداة كقابضٍ
عَلَى الماءِ خَانَتْهُ فُروجُ الأَصابعِ



ويتحاور هذا العنوان «وراء السراب قليلا» مع عنوان عمل سردي آخر شكل حلقة مهمة في تجربة الكتابة عند نجيب محفوظ ونقصد بذلك رواية «السراب» التي وجد فيها الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ضالته فاتخذها نموذجا للقراءة النفسية للنص السردي. وإن كنت هاهنا أشير إلى التقاطع فمن باب أن هذا العمل على العموم، وعنوانه على وجه الخصوص ترسب لدى الكاتب من جملة ما ترسب لديه من نصوص سردية شكلت بطريقة أو بأخرى نقطة انطلاق بوعي من الكاتب أو من دون وعي منه.

تحكم «وراء السراب قليلا» فاتحة اقتبسها الكاتب من ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا).

...و في الصحراء قال الغيب لي:

اكتب

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: اكتُب ليخضّر السراب

فقلت: ينقصني الغياب

و قلت: لم أتعلم الكلمات بعدُ

فقال لي: اكتب لتعرفها

و تعرف أين كنتَ، وأين انتَ

و كيف جئت، ومن تكون غدا،

ضع اسمك في يديْ واكتبْ

لتعرفَ من أنا، واذهب غماما

في المدى...

فكتبت: من يكتب حكايته يرثْ

أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً

إن لعنوان هذه الرواية «وراء السراب قليلا» قيمة جمالية أخرى تريد منا أن نولي هذه العبارة العناية والاهتمام، ويكون الابتداء بها على أنها شبه جملة خبر مقدم لمبتدأ نكرة مؤخر قد يكون: «رجل، مصنع، منجم، مجتمع، عذاب، استغلال، قهر....» وبذلك يصبح العنوان طاقة متجددة بتعدد القراءات لتعدد الاحتمالات مما يوفره هذا العنوان من رمزية وإيحاء وإشارة تؤكد ممارسة الدرغوثي للتجريب في فعل الكتابة الروائي، وابتداءً من العنوان نفسه الذي يشكل مع صورة الغلاف تحديا للقارئ عبر تجاوز المألوف بحسن استغلال البسيط والقريب من الساحة الشعورية. ولعل الدارج بين الناس استعمال لفظ السراب للدلالة على ذلك الذي يحسبه الظمآن ماءً، ولكن لم نألف التلفظ بـ :قبل السراب أو وراءه لا قليلا ولا كثيرا.

أصبح عنوان العمل صناعة احترافية على المبدع إتقانها بالاختيار الموفق للألفاظ الدالة والتركيب المميز وحسن الصياغة للوصول إلى علاقة تربط بين العنوان وما يأتي بعده، وقد تكون علاقة تكثيف أو علاقة جزء بكل، وقد يكون الترابط ترابطا وديا حبيا أو يكون نديا تعارضيا. ثم إن هذا العنوان«وراء السراب قليلا» تشعر القارئ بالمتعة وهو يسأل عن خصوصية هذا العنوان ولماذا جاء هكذا؟ وما هو حاصل وراء السراب؟ ومن يقف في الواجهة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كثير استطاع الدرغوثي أن يدمجها في الرواية دمجا عجيبا بعيدا عن الغريب والموحش والنافر والناشز ليمتع القارئ.

ثم هل يتقاطع هذا العنوان مع عناوين أعماله السابقة؟ لعل من السابق لأوانه الحكم على ذلك، ولكن لا يختلف اثنان في أن هذا العمل يعتصر تجربة الرجل، ويكشف عن أنه ملامس للطبيعة والبيئة الخاصة بمنطقة «قفصة» في الجنوب التونسي، ومن ثم كانت العناوين«النخل يموت واقفا» و«القيامة الآن» و«شبابيك منتصف الليل» تشيد بمدى قدرة المبدع على التجريب في اختيار العنوان المناسب، وبقدرته على التميز، التي أصبحت عنوانا للدرغوثي نفسه.

والملاحظ أيضا سيطرة الجملة الاسمية على هذه العناوين وكأنها تريد محاصرة الفكرة بتثبيت الحدث في لحظة إبداعية مميزة «وراء السراب قليلا»، وغابت الجملة الفعلية التي تدل على الحركة والاضطراب، ثم على الرغم من غياب الفعل هاهنا ظاهرا فإنه موجود وواقع وحاصل لدلالة العنوان عليه وتترك الحرية للمتلقي للمشاركة بما يراه مناسبا لفعل القراءة لديه مما يولد عنده إحساساً بالمتعة والتغيير والتبدل.

و لهذا العنوان قيمة صوتية مدّته بانسيابية وطواعية أكثر بوجود حرف الراء في جزءين من أجزائه الثلاثة، وقد توسط هذا الحرف لفظ وراء ولفظ السراب مع ألف المد مما أوجد إيقاعا داخليا للعنوان يسهم في شعرية هذه العبارة المؤلفة لهذا العنوان، التي تتآلف مع الراء في اسمه«إبراهيم الدرغوثي».

٢- الوصف:

يعد الوصف من المقومات الجمالية لهذا العمل السردي المتميز، وظفه الدرغوثي بمهارة واستحقاق بارزين وبقدرته على التعامل مع اللغة تعاملا منتجا بالربط بين السرد والوصف. إنه «حتمية لا مناص منها، إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد ولا يمكن أن نسرد دون أن نصف» وانطلاقا من هذا المبدأ السردي المهم فقد ربط الدرغوثي بين السرد والوصف؛ يقول:«عند منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة سُمع لقطراتها على سطوح البيوت نقرٌ ثقيل ثمّ انهمر الغيث ودام أكثر من ساعة. والجدّة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح... ثم صفر الريح صرصراً عاتياً مثقلا بالرّمال والحصى ودام صفيره إلى الصباح» ، إلى أن يقول:« ... وعادت الأمطار القوية إلى الهطول.

وعادت الرياح إلى العصف.

وامتدّ غضب السّماء سبع ليال وثمانية أيام، إلى أن خرج العمّ الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجّدة فرآها تبتسم. وأشرقت شمس الضّحى حمراء ذليلة تبدو وتختفي من وراء الغيوم.»

تتجلى شعرية الوصف هاهنا في تلك القدرة على الإيحاء وإعمال الخيال وتداعي الأفكار والصور؛ فالدرغوثي يخاطب ذلك الحنين القابع في مخيال المتلقي، وقد أضفى هذا الوصف مسحة عجيبة على المشهد المهيب.

وجاءت الألفاظ محملة بالدلالات المرجعية والمعجمية والسياقية، وكم كان دقيقا في اختيار الألفاظ الدالة ووضعها في مكانها المناسب من مثل هطول المطر وانهمار الغيث ووقوف الجدة وسط الحوش، واستعماله للريح في موقع وللرياح في موقع آخر مع إدراك الفارق بينها؛ فصفر الريح صرصراً، وعصفت الرياح لينهل من السياق القرآني ما يشاء، ويترك للقارئ حرية السباحة في أفق هذه المتواليات ويتحول المشهد معها إلى حدث مفعم بالحيوية والنشاط المؤدي إلى نوع من الخوف والدهشة والحيرة لغضب السماء لسبع ليال وثمانية أيام. وهكذا يستمر السرد ولا نرغب في انقطاعه أو بتره.

ولتتضح الصورة أكثر فإني تعمدت اقتطاع جزء من المشهد يقع بين بداية العاصفة واستمرارها لأبين أثر الوصف في تدفق الحدث واستمراره؛ يقول بعد إلى الصباح:» عندما هدأت العاصفة خرج الجميع إلى فناء الدّار.رأوا رجلي الجدّة قد غاصتا حدّ الركبتين في التربة التي تحوّلت إلى حجر أحمر. ورأوا جسمها الذي غطّته الرّمال قد

تحجّر وصار أصلب من الحديد. حاول الأعمام اقتلاع الجدّة من الأرض فلم يقدروا. حفروا تحتها بالفؤوس والمعاول ثم حرّكوها يمينا وشمالا فلم تتزحزح من مكانها قيد أنملة. تحوّلت الجدّة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض وعادت الأمطار...»

إن هذه القدرة على الوصف، هي التي تجعل القارئ مشدودا إلى هذا المشهد مبهورا مسحورا لا يقوى على الحركة ويرغب في المزيد ولا يكسر هذه المتعة إلا متعة أخرى هي متعة الحوار؛ بقول العمّ الأكبر:» غطوا الجدّة بجلباب الصّوف يا أولاد....»

هكذا يصف الدرغوثي عودة الجدّة إلى البيت بعد أن أقسمت أن لا يأكل الدود جثة ابنها، فصنعت له قيامة خاصة أركبته على جواده الأبلق الذي طار بألف جناح.

ويتعدد الوصف ويتنوع في هذا النص السردي كوصف المعركة التي نشبت بين قبائل الطرابلسية وقبائل أولاد نايل.

ومن أنماط الوصف أيضا وصف الدرغوثي للمكان كقوله:» تمتد القرية الحديثة أمامك وسيعة، مترامية الأطراف. تملأ منازلها السهل الكبير. تحدّها من الجهات الأربع جبال جرداء رمادية قاتمة. ترتع بين شقوقها العقارب والأفاعي وبنات آوى. ووديانها سحيقة تنبت في مستنقعاتها أشجار الطّرفاء والطّلح والعرعار. ويجري ماؤها آسنا يطنّ فوقه البعوض والناموس» .

وظف الوصف هاهنا ليوحي بدلالات خاصة عن هذه المدينة التي بناها الفرنسيون على طريقة مدن المناجم في شمال فرنسا، وجاء الحي على شكل رقعة شطرنج بشوارعه المتوازية المتقاطعة فيما بينها بنظام بديع، فأضاف هذه الوصف قيمة فنية وجمالية للحدث وأسهم في تنميته وتطوره وبلورته وفق استراتيجية الكاتب للإشارة للتحول الذي أصاب المنطقة وأسس لعلاقات اجتماعية جديدة قوامها الاستغلال البشع للإنسان لأخيه الإنسان. ومكّن الوصف في هذه الصفحة (١٠٠) وما بعدها من الوصول إلى تراتبية مجتمع هذه البيئة الجديدة من مدير الشركة ومهندسين

هكذا يصف الدرغوثي الشخصية من دون الاهتمام بكل التفاصيل والجزئيات، فهي شخصية غير واضحة المعالم تقوم بدور أو وظيفة في معمار النص

وعمال مهرة وعملة من كل الجهات المجاورة.

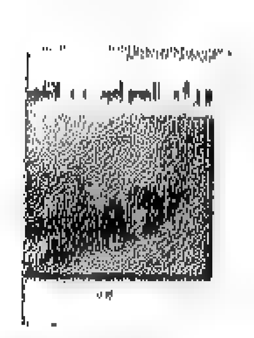
و إذا كان الدرغوثي اعتنى بوصف الأماكن فإنه لم يول وصف الشخصيات كل العناية والاهتمام واكتفى فقط بما يحتاجه من معالمها، ولعله انطلق من مفهوم الشخصية في الرواية الجديدة التي تجعل معالم الشخصية غير واضحة ولا تفصل فيها إلا بحسب ما يقتضيه الحدث الروائي، كوصف الروائي لبنات الوالي الجديد بقوله:»في صباح اليوم الثامن قدمت لي أمي بنات الوالي اللائي جئن يهنئنها بقدومها. رأيت سبع بنات كحور العين، لذيذات كالتفاح الرومي، بشوشات، ودودات، ينظرن نحوي بخفر كاذب ويضحكن ويتغامزن. ولم أميز التي طرقت بابي البارحة» .

هكذا يصف الدرغوثي الشخصية من دون الاهتمام بكل التفاصيل والجزئيات، فهي شخصية غير واضحة المعالم تقوم بدور أو وظيفة في معمار النص عليها أن تشغل فقط الحيز الممنوح لها ولا تتجاوزه. وهو وصف محمل بالدلالات من خلال تركيزه هاهنا على الجانب الحسي وما يحمله من إيحاء ورمز وإشارة. فقد اختار العدد (٧) الذي يحمل دلالة خاصة كالعدد ٣ والعدد ١٣في الميثولوجيا الإنسانية على وجه العموم والميثولوجيا العربية الإسلامية على وجه الخصوص، ولم يكتفِ بهذا فقط بل خاطب المرجعية الفنية والجمالية باختياره لوصف محدد جاء على صيغة جمع المؤنث السالم بقوله: جميلات كحور العين، لذيذات كالتفاح الرومي، بشوشات، ودودات، إلى أن يتقاطع، في ذهن المتلقي، مع عمر بن أبي ربيعة في رائيته الشهيرة...

واغمزيه، يا أخت، في خفر.. قد غمزته فأبى....

يتصيد الروائي من معالم الشخصية ما يخدم الحدث مما يولد لدى القارئ متعة وجمالا؛ كوصفه لميلود الطرهوني قائلا:» كان معاوني ميلود الطرهوني، طرابلسيا غريب الأطوار. رجل يخاطر بحياته في كل الأوقات دون أن يطرف له جفن. ولكنّه يفلت دائما من بين براثن الموت في اللحظات الأخيرة. أخرجناه ثلاث مرات من تحت الردم». هكذا يستخدم هذا الروائي الوصف في رسم معالم الشخصية، وصف ما يبدو عاديا ولكنه يرتقي إلى وصف فني جمالي مستخدما الحلم والاستطراد الواعي والتداعي المتحكم فيه للخروج بالنص عن المألوف والمعتاد ناشدا الشعرية والعجائبية والغرائبية لينفتح النص على أفق قرائي رحب يرى من خلاله القارئ والمتلقي أن النص قابل للتجدد مع كل عملية تلق أخرى أو فعل قرائي آخر فيجدد العمل بتجدد كل قراءة، وكلما عاود الإنسان القراءة اكتشف شيئا جديدا يغري بمعاودة القراءة مرات ومرات؛ لأن النص لا يسلم نفسه للقارئ بقراءة واحدة وحيدة، إنه دعوة للقراءة نحو أفق معرفي فني جمالي متجدد.

و من هنا جاء الوصف في هذا العمل الإبداعي المتميز«وراء السراب قليلا» ليخدم كل عناصر البنية السردية من مكان وزمان وحدث وشخصية، بل أكثر من ذلك جاء ليعطي للكاتب فرصة لممارسة التجريب لإنتاج كتابة سردية نوعية تقوم على إنتاج اللغة واستثمار تلك الطاقات التعبيرية من خلال علاقات إسنادية بين عناصر التركيب في هذا النص السردي«وراء السراب قليلا» ومن ثم خدم الوصف لغة النص إذ مكّن المبدع من التجريب في اللغة.



ثم إن الدرغوثي كان حريصا على ضبط الكلمات، خاصة تلك التي يقع الإشكال من حولها، ودل هذا على معرفة الرجل باللغة معرفة العالم بأسرارها، ومعرفة الصانع بجوهر صنعته وإتقانه لحرفته، ومن ثم كان حريصا على أن تكون لغة النص فصيحة بليغة، وإذا اضطر لاستعمال

العامية فإنه يضع ذلك بين قوسين كاستشهاده بالمثل الشعبي» اللي جابه النّهار يدّيهُ اللّيل».

٣- الحوار:

إن الحوار عنصر فني يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضفيه من حيوية وحركة على المشهد السردي؛ لأنه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفاعلا من خلال علاقة التحاور بين شخصين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث كما تخيلها المبدع وصورها، ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطلق الشخصيات بما يسمح له لكسر رتابة السرد أو لينقل الحدث إلى مستوى آخر يكشف فيه عن تفاعل عناصر البنية السردية.

ثم إن الحوار جزئية مهمة في العمل السردي ولا يقحم إقحاما كأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه، بل على العكس من ذلك فإن الأحداث تنمو بفعل الحوار، ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به، بل إنه يسمح للمبدع بأن يضمن للنص ما يريد عبر إنطاق الشخصيات بما يريده هذه المبدع.

إن الحوار هو تلك القدرة على التواصل والاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي عبر طريقتين:

- التحاور بين شخصيتين.
- المونولوج أو الحوار الداخلي.

فمن الأول قوله:

« ماذا جاء بك إلى هذه المدينة التي تأكل رجالها يا ولدي؟

فقلت:جئت أبحث عمن يأكلني يا امرأة

وأخرجت من زوّادتي جرّة ملأى بقطع الذّهب وقلت لها:

هذا كنزي. ورثته عن أبي. به مائة قطعة من الذّهب الخالص. تزن كلّ واحدة منها مائة مثقال. أريد أن أبيع هذا الكنز. وأشتري به نساء الحيّ مدة سنة. فهل توافقين؟

قالت: أعرف هذه القطع

وأخرجت من صندوق صغير، مركون وراء السّرير واحدة مثلها.

وقالت: غدا صباحا سأطلب من حارس الحي أن يبدل لك قطعة منها عند الصائغ. وسأشتري لك بثمنها واحدة من بناتي وسأزف لك هذه البنت بالطّبل والمزمار.

ثم الآن يا صغيري سأجعلك تحلم بالجنّة» .

الحوار جزئية مهمة في العمل السردي ولا يقحم إقحاما كأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه

هكذا يوظف الحوار في هذا العمل السردي ليمد النص بطواعية أكبر ليدرك قيمة فنية لا يمكن إدراكها من دونه، هكذا ينقلنا الحوار إلى أحداث جديدة كاشفة عن طبيعة علاقة بين هذا الرجل وهذه السيدة، وكأن الجنة هي ما لذ وطاب والسقوط في عالم الشهوات.

جاءت الجمل الحوارية هاهنا، في أغلبها، فعلية دالّة على الحركة والحدث والاضطراب، وتراوحت بين القصيرة والطويلة بحسب الحاجة الفنية وبحسب ما يقتضيه الموقف الموحي إلى دلالات تفهم من سياق الكلام رغبة في المتعة الفنية، وفي تحميل النص ما يريد المبدع بلوغه من مرام وغايات.

ووظف الدرغوثي المونولوج ليقف عند ذلك الحديث الذي يتحاور فيه أحد الشخوص مع نفسه في حوار داخلي لا يكاد يسمع، وهو يقول:« أعرف أن الرجاء والتعنيف لن يفيدا في إسكاتها. وأعرف أنها لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت جمرة فوق جبهتها وترقّبت إلى أن تكويها النار. فيرتعد جبينها. وتأخذها قشعريرة في كامل بدنها. ثم تهمد وتنام كما ينام أصحاب الكهف. تدخل في نوبة من السبات قد تطول عدّة أيام ثم تفيق وحدها عندما ينادي المؤذّن لصلاة الصبح.

هي هكذا دائما فكأن ناقوسا يسكن رأسها ليدق مع انبلاج الفجر» . وقد كتب الدرغوثي هذا الحديث بخط مغاير ومميز سميك وكأنه نوع من الاقتباس الذي يصور مجموعة من الهواجس التي انتبت هذه الشخصية.

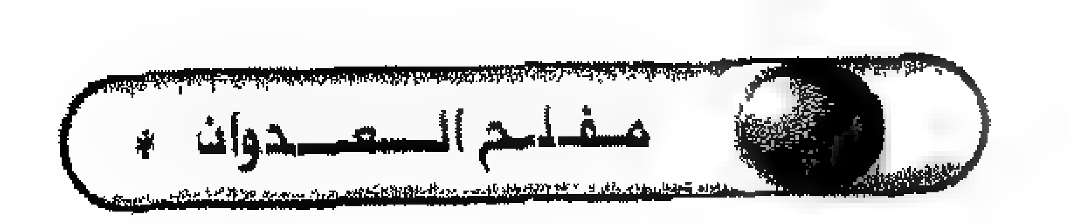
٤- الاقتباس من القرآن الكريم:

شكل حضور النص القرآني في هذا النص الإبداعي حضورا لافتا للنظر استفاد المبدع من حمولاته الدلالية في إضفاء مسحة فنية مميزة على نصه، واعتمد على الانتقاء الواعي لآي القرآن؛ فيختار بداية بسورة البقرة :«الم ذلك الكتاب... هم المفلحون». وهكذا تتوالى الآيات الواحدة تلو بحسب حاجة الدرغوثي لهذا الخطاب كما جاء في الصفحات١٣، ١٤، ١٥، ٢١ من الباب الأول من الفصل الأول ليغيب هذا الخطاب فلا يقتبس الدرغوثي من القرآن شيئا فيما بعد، ولا نجد لذلك مسوغا فنيا إلا التحول الحاصل داخل النص بانتقاله إلى أحداث تقع في حيز (الماخور:الدار الكبيرة) حيث لا يحضر النص القرآني مطلقا.

إن حضور النص القرآني هاهنا كان لغاية فنية: من ذلك ما ورد في الصفحة ١٥ التي يقول فيها:... فطالعته سورة «النحل» فقرأ:«أتى أمر الله فلا تستعجلوه سُبحانه وتعالى عمّا يُشركون» وشدّته الآية فواصل القراءة:«و ضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رَغَدًا من كلّ مكان فكفرتْ بأنْعُم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخَوف بما كانوا يصْنعون.» ونعتقد أن هذا الاختيار لم يكن اعتباطا بل كان مقصودا بطريقة واعية من المبدع حيث اعتمد على الاقتباس من القرآن الكريم، فهيأت الآية الأرضية لما سيقع من أحداث في هذه القرية، وكأن ما وقع أمر من عند الله فلا تستعجلوه ، ويكاد هذا الباب أن يكون خطابا دينيا حتى أن عنوان الفصل كان مستمدا من هذا الخطاب «باسمك اللّهم أدخل هذه القرية آمنا» وكأن هذا العمل الإبداعي يتحاور مع النص القرآني حوارا يجعله يستفيد من السياق القرآني وحمولته الدلالية والرمزية والقدسية.

* كاتب من الجزائر

** رواية صادرة عن دار الإتحاف للنشر/ تونس، أفريل٢٠٠٢، وتقع في ١٢٠ صفحة من القطع المتوسط.





الراقصون

جنوبا، أحمل الأسئلة، وأمشي، فيتلقفني القلق، وتستبيحني الدهشة من هذا الصمود الأسطوري لكل «جنوب» في الواقع وفي فضاءات الذاكرة!!

الجنوب.. كل سنة لنا فيه جرح، على هيئة حرب، أو فقر، أو مقاومة تعاني من قهر الزمان !!

والحال هكذا يتجدد، وهناك من يصمد، ومن يندب، مثلما يوجد من يستثمر تلك الحالة على غير وجهة النقاء الذي جبلت عليه الجنوب!!

أي واقع مستنقع هذا؟!

وعلى مرمى سؤال نتابع الغياب..

وكما أن هناك جنوبيين، هناك راقصون همجيون، ما زالوا يضربون الدفّ، ويهزّون الخصور فرحين بتجدد الحروب، ونمائها، واتساعها، وهم عن طغيانهم لا يعتذرون، بل يتوّجونه بصكوك البيع للدمع، والمتاجرة بالجراح، والنبش في القبور، وتشويه الجثث !! -

***

الراقصون..

هؤلاء الأعداء، ما زالوا يرقصون، كأنهم الهنود الحمر، حول حرائق المدن المنهوبة، يرقصون، كأنهم يستمدون أعمارهم من دماء الخراب، وشواء الأطفال، وعويل النساء..

كل سنة، وفي ذات الميقات، يبدأون سن الحراب، وإعداد الساحة بحثا، عن مسيح، ذات جنوب، جديد، يصلبوه، ويرقصون أمامه بحرابهم، وبضغائنهم، ويعقود استثماراتهم ...

يرقصون.. فينكأون الجرح..

وينزّ منه الصديد طافحا على أثلام الوجع، فائضا على الجسد، مغرقا الأوطان، ليس جنوبا فقط، بل في كل الاتجاهات، بدمائنا، وبانكساراتنا، وبفضائح الذين أكلوا لحم أخيهم، حيا، وميتا، وما كلّفوا أنفسهم فضيلة أن يدفنوه بأيديهم، بل تركوه نهبا لسيد الحظيرة !!

***

جنوبا..

هناك هواي الذي أعلق على جيده كل الأمنيات والأحلام، فصار يتنامى منه بركان العصافير، ويزداد الندى فيه قصائد لا تعرف غيره وجهة لها، ولا غير مقامه بيتا ومستقرا للذي يبحث عن بعض إكليل من الغار يظلل به النبض، والروح، والعين التي رهنت بصرها كي ترى اليوم الذي يصبح فيه كل العالم «جنوبا»، ينتصر لدموع الأطفال، ودماء الأبرياء!!

---

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

قليل من الحب يكفي

د. عبد العزيز المقالح*

قليل من الحب يكفي
ليغسل هذا المكان الذي جاء بعدي
وهذا الزمان الذي كان قبلي
ليغسل كل الوجوه التي اختنقتْ
بالغبار،
وتلك التي اختنقت بالهموم
وتلك التي لا ترى
التي - بعد جهد - ترى
والقلوب التي في المنافي
وتلك التي في الوطن
قليل من الحب يكفي
ليغسلَ أشعارَنا
وأحاديثنا
وموائدنا
ويداعبَ أطفالَنا
ويسابق رعد الهموم
وبرق الكآبة،
يسري طويلاً بلا منتهى
وتخاتل كفاه وجه الشجنْ
قليل من الحب يكفي
ليسقط فوق القصور المنيفة
فوق العيون المخيفة
فوق المطارات
في ثكنات الجنود
ليغسلَ حمّى الغنى
والضنى

وليصعد مثل الخيال
على شرفات الزمان
قليل من الحب يكفي
ليأخذني نحوها
ويعيد الصباح البهيّ
الى امرأة خانها ليلها
- وهي مثل الصباح -

ليكتبَ يوماً جديداً
وشمساً لها
وقناديلَ من فضة
ومصابيح مورقة
بالبهاء.
قليل من الحب يكفي
ليرسم لي صاحباً
أعبر الطرقات به
لا أكون وحيداً
إذا أقبل الليل
وانتظرتني على حافة الوقت
آهات يوم طويل
بلا قهوة
أو لقاء



قليل من الحب يكفي
ليجعل هذي الجبال تغني
وهذي الحقول البهية ترقص
يجعل هذا الفضاء المتوج بالغيم
مسترخياً،
يجعل الريح تمشي
مهذبة
وزجاج النوافذ يكتب بالضوء
حيرته، ومرارته في خواء السكون
قليل من الحب يكفي
ليغسل ما أبقت الحرب في أرضنا
من دماء القصائد
يغسل حزن المحبين
ممن ذوى ورد أعمارهم
والحبيب يماطلهم وصله
ويخاتل في وعده
تتصيد أعذاره الكلمات
ويصلبها في عراء الظنون
قليل من الحب يكفي
ليغسل وجه الرصيف المدلل
من وحشةٍ خلَّفَ الليلُ
دكنتها
وطحالبها
وليمحو ما ترك الليلُ
من ظلمة وبقايا نعاسٍ
يرابط فوق جفاف الأزقة
يفتح صمتَ الشبابيك
صوبَ نهار يخالف الجلوس
إلى نجمة في الظلام
قليل من الحب يكفي
لينهض روح القصيدة
من قاع مقبرة
شيّدتها العناكب والرمل
منذ أضاع الكلام المبجل
دهشته
واستوى في غياب البراءة
مغترباً ذاوياً
مثل كل الكلام
قليل من الحب يكفي
ليجعل من كلمة وردة
وكتاباً،
إذا انداح فوق السطور الشذى
اخضرّ وجه العدو بما لم تكن
اضمرتْ روحه
واستعاد شفيف براءاته

اغتسل القلب في كلمات
الفرح
قليل من الحب يكفي
ليكسر سيف الحروب الذي
كتب الغالبون به مجد أحقادهم
ورأينا به دم أطفالنا
ولمسنا – على حده – موت أحلامنا
وهي تطفو كما الجثث الغارقات
على سطح أيامنا
حيث لا ماءَ يومض في صفحة النهر
أو قمراً يتلألأ في شهقات القدح

---

* شاعر يمني معروف

على وشك الريح

عيسى الشيخ حسن *

رفّ حمائمَ مغسولاتٍ بالأزرقِ
ينبتن على باب القلبِ
يهجّين قصائده
يهذين بهِ
يرسمن نقاطاً بيضاء على سبورةِ قلقي
نصّاً منذوراً للطيران
مليئاً بقصاصاتِ الوجدِ
إشاراتٍ يحفظها العاشقُ
أو يفضحها العابر
مرتحلاً في كتب الشيخ الراحل أبداً في المرثيةِ
كي يحملنا في الحربِ إلى الفكرةِ
أو في الصبح إلى الوردةِ.
« كان له موسمه، و مريدوه، و كوخٌ، ووسائدُ، كان له رُطبٌ يملأ قصعتهُ، ونهارٌ يشرحُ فيه الداليةَ تمدّ الظلّ، و يشرح فيه الذكرى تسرح فينا ندماً مبتلاً بوجوه الغادين».
ــ أتعبت الحزن الغافي أول نصّكَ
فاختر شرطين جديدين لتبقى :
« 1ـ أن تحرس ميتتها حتى تثمر عشاقاً منبوذين.
2ـ أو أن تذبل في موسمها المشبوك بخيط مراثينا الممتدّ «.
يعذّبني الشيخُ..
يعذبني حين يخبّئ عنّي العارفَ في سحنته
و يعذّبني حين يدسّ لي الرؤيا في صُرّتهِ
و يعذّبني حين يدثرني بوصايا الصمت
ويسرفُ في الرؤيا فتغيم على عينيه الأسماء،
فيجهشُ:
« أتعبنا هذا السفر المتطاولُ....فالتمسوا في هذا الليل غناءً كي نمكثَ فيه، و نسألَ عن ولدٍ أفلتَ من قمصان الوجدِ، ورفرفَ..صعلوكاً..تتضاءل دونَ متاهته الأشياء».

*

رفّ حمائم
ينبتن على سلك البرق
يهجين غمامته..
يا ليل التهطال الداني، سُحّ إلى آخر نجمتها
ـ بالله عليكَ ـ و شاركها قهوتها
و اسرق من عينيها الذابلتين سؤالي عنها
خذ من صورتها المائلةِ
وقوف الشعراء الطلليين على خيبتهم
بردانين....... يتامى
يا ليلُ و قل للقبر الماكث: « دعها تخرج أحياناً كي تبحث لي عن قلقي «
قل: « ستعود إليك..فلا تخشَ الموتى إن خرجوا أحياناً
و اغتسلوا بالريح.. و ناموا
أو نفضوا عنهم ذكرى الباقين الأحياء «.

*

رفّ حمائم



قرّبني من حزني المتأنقِ بالأزرقِ

رفّ حمائم لم يذبح بعدُ

ولم يفتح للريش حساباً في أيام الريح

ولم يعرف معنىً لهديل دمي.. بعدُ

ولم ينسب فوضى الغيم إلى جهة الروح

ولم يترك لي ما يشبه نهراً

أو قمراً محزوز القلب

ولم ينشد: « نحن بلا موتٍ أفضل ».

**

كنت على وشك الريحِ ، أغنّي....

و أطير كذلكَ

أحذف من لغة الطيران الخوفَ

و أفرح بالوردة أحياناً

أكتب ما يمليهِ عليّ الشيخُ. أردّ تحيتها

و أسافرُ في جهة النونِ...

فأحرس قافلة الضمةِ من أدوات النصب

و أرسم للمدن المغدورة

ليلاً منسياً في كتب القصفِ

و مشغولاً بالفضةِ

يأتي.. من حبر الشعراء.

*

كنت أحاولُ أن أعرفَ

أو أغرفَ

لم يبعد عن خطواتي القبر كثيراً

لم أنسَ

ولم أغمس خبز نشيدي بالطارئ

كنت وحيداً

أرسم ليلاً للمدن المغدورة

و جناحين ترفرف ملئهما الرؤيا

بيتاً عالي الجدران يُظلّ الشيخ الراحلَ

في المرثيّةِ أبدا

كنت أحاولُ

لم أختر شرطين جديدين

ولم أغفل عن قافلةِ الضمّةِ

أو أدوات النصب تراودُ أبناء الجملةِ

كنت أحاولُ

حيث الليلُ طويلٌ، حيث بلادي

حيث الموصوفات الداكنة الأوصافِ

وحيث الآتي

رفّ حمائم.. ينسجن الأزرق

شالاً مشغولاً بغوايات الطيران

و أيضاً...رفّ حمائم هذّبن فضاء السبورةِ

و رفعن جنون الموسيقا حيث اللاحيث

و جئن كلاماً عذب الريشِ

و خوفاً يلغو في المتن

بكامل جرأته

و يغني و يغني

حتى أخر أحزان الفقراء.

---

* كاتب سوري مقيم في قطر

ماء كالماء تماما

عزت الطيري *

يتقدمهُ
حلمٌ
يهمي
من بين يديهِ
ومن أطراف مواسمهِ
في شكل نعاسٍ
أو آسٍ
او قداسٍ
قديس
يبحث عن ماءٍ
لا يشبه ماء النهرِ
وليس كماء الليل
إذا عتقه الفجرُ الطالعُ
برنيم الأجراسْ
ماءٍ
كالماء تماما
لكنْ
لا يروي ظمأً
لا يطفئُ
صهد حرائقه الممتدةِ
طول بساتين الوجدِ الهسهاس
الوسواسْ
يشعلها حتى
تجتاح قلاع عوالمهِ
تصعد
موسيقى

سلّمهِ
....
....
يبحث عن وردٍ
مألوفٍ كالوردِ
مشاعٍ كالوردِ
ولم تلمسهُ الكفُّ
وما مستهُ الريحُ
وما نقلت أورادَ العطرِ
نسائمُ ليل قرويٍّ
ما قطفتْ
فيض نسائمهِ
قبّرةٌ
وقفتْ
فوق غصون الشوقِ
ودلّت عن ماءٍ غناءٍ
يقطر من مبسمهِ
....
....
يتقدّمهُ
ما يتقدمهُ
يتبعهُ
سرب يمامٍ
قوّام لليلٍ
ويمشي معهُ
ظلٌّ

لا ظلَّ لهُ
يجمعهُ
....
يمضي
مسكونا بالبرقِ
وبالشوقِ
بطيف امرأةٍ
أهدتهُ
مناديل صبابتها
في ذات عبيرٍ ولّى
فدنا
وتدلّى
علّقها
فوق شبابيك هواهُ



وتاه
انكفأ
على دمهِ
....
....
يا سيدة الأنسام الفجرية
يا امرأة النور
وربة هذا العطر الماكرِ
رفقا بالسيد
حين تشاكسه
الغيمات الفرحاتُ
ويوقظه النيزكُ
ويدغدغ صحوتهُ

عصفور الوجع الملتاعْ
فيعزف موسيقاه المُرة
فيداهمهُ الإيقاعْ
و
ي
هـ
و
ي
في القاعِ
يغادر مقهاهُ
يعود إلى بيت الأشجانْ
يشعل مذياعا
وينيم يتاماهُ
ويتشظى
نجما نجما

بركانا
بركانْ
يسمع من كل مغردةٍ
صوتكِ
من كل كمنجاتِ
موسيقى لأعاصيركِ
فيصيركِ
يشرب
من نخب عصيركِ
حين تبلين الصهد
بشهدٍ
فيذوب وينكر
ما حل به
من تعبٍ
وضياعْ
ينسى
ما فقدته النفسُ الأمّارة
بالعشقِ
من الذهب
وما ضاعْ
من قمر الياقوت
وكل عناقيد
اللؤلؤ والمرجانْ
رفقا بالسيد
رفقا بيتاماه
وأسرى ما خطتهُ يداهُ
وما نسجتْهُ
على ألواح الروح
عيون الغزلان.



* شاعر من مصر

مضى أجملُ العُمر

محجوب العياري *

مضى أجملُ العُمر.
عامٌ يودّعني.
أذكرُ الآن مريمَ –كنا التقينا شتاءً– لها بسمةٌ مُهلكهْ.
مطرٌ في الزّقاق المحاذي لتفّاح جارتنا.
كنتُ مستوحشا في انفرادي.
معطلةٌ بئرُ حُلمي، وبي بعضُ ما يجعلُ الرُّوح
تبكي.
أُسرّحُ عيني بعيدا،
أرى من خلال الشّبابيكِ تُـفّاحةً نصفَ حمراءَ تهمي
على حلم جارتنا...
مطراً يغسل الآن شُبّاكها،
رُوحَها،
مطراً يرتوي من يديْها...
تُعاودني مريمُ الآن طيفا شريدا:
– تضعضعتُ منذ افترقنا.
– تضعضعتُ أيضا.
– أمَا من سبيل لكي نحتفي بالشتاء ؟
– كانَ لا سبيل.
– أما زلتِ كالماء جذلى، تهيمين بالغيم والأغنياتْ ؟
– كصحراء أصبحتُ مُذْ داست الخيلُ قلبي.
– لقد ديس قلبي، وكان انكساري عظيما.
سأشكوكِ، مريمُ، ما حلّ بالرّوح منذ افترقنا:
سِباخاً من الملح صارت سبيلي...
«حماةُ الحِمى» لم يعودُوا حُماةَ الحِمى...
صاحبي... نورُ عيني، نديمي، رفيقُ المسرّات
والضّيق قد صار منهم،
وفي ما مضى كان منّي:
يحبُّ النّبيذ المسائيّ في فَيْءِ نخلتنا...
كان في سُمرتي، أجعدَ الشعر مثلي، وعيناه في لون
عينيَّ...
يغشى المُصلّى الذي كنتُ أغشى،
ويتلُو من الذّكر ما كنتُ أتلُو،
وينشدُ للشّعرِ، شِعرِ الصعاليك والنّابغهْ.



وقد كان تِرْبي،

يُرافقني في الأماسي،

نصيدُ الغرانيقَ والبطَّ عند البُحَيْراتِ صيفا،

وقد كان مثلي:

أبي كان يُدنيه منيّ، ويروي لنا وقعةَ الغُولِ...

أمّي تُقاسمُها أمُّه الزّيتَ والتّمرَ والأغنياتِ الحزينهْ.

وقد كان منيّ،

ولكنّني الآن ألقاه في زُمرة القاتلين...

لقد صار يا مريمُ الآن منهم.

(ينام مع المارينز... يرتدي سترة واقيةً من الرّصاص... يتجول في «هانفي» مدرّعة... يأكل الهومبورغر ويشرب «الكوكاكولا» بشراهة نادرة... لا يتوقف شدقاه عن مضغ شوينغوم هوليود... يهتز لبطولات رعاة البقر... ولا يتردد في محاربة الإرهاب...)

فكَمْ، آهِ كمْ! ..

آهِ يا غدرَ أهلي !!!

فهلْ آكلُ الآنَ لحمَ الأشقّاء نياً ؟ !

أجيبي، فـ(قد عقروا ناقتي)،

واستباحُوا التي واللُّـتَـيَّا

أجيبي، فقد (جاوز الظالمون المدى)،

أكلُوا لحم كلّ النّبيّينَ... غالَوا عَلـيّاَ.

سآكلهم ها هنا... الآن،

آكلهم حيثُ حلُّوا... وما من جُناحٍ عَلَـيّاَ...

وإنّي لمُعلِـنُها: (لن يمرّوا)،

ولن يُسقطوا رايةَ الرّفضِ ما دُمْتِ مريمُ، ما دُمتُ حيّاَ.

وإنيّ مُعِدٌّ لهُم فوق ما قد أعدُّوا... فهيّا.

مضى أجملُ العُمرِ،

عامٌ يودّعني، غير أنيّ

أرى من خلال الشّبابيكِ زوجَيْ حمام،

أرى من خلال الغماماتِ فجراً ندياً.

أرى مريمَ الآن في أوج بسمتها، وهي نشوى...

فأرتدُّ حيًّا.

فيا ثغرَ مريمَ رفقاً بقلبي،

ويا قلبَ مريمَ كُنْ بي حَفِيًّا.

مضى أجملُ العمرِ،

ودّعني العام،

لكنَّ قلبي سيبقى صبياً

سيبقى نشيدي أردّدُه ملْءَ مِلْءِ الحياةْ:

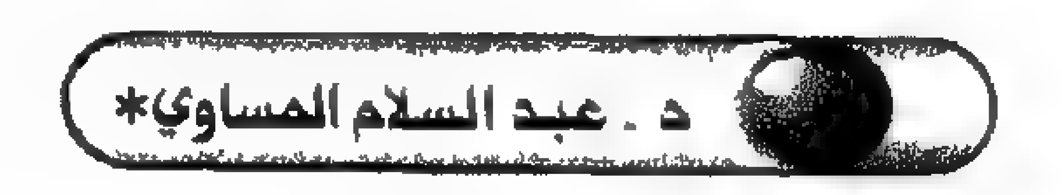
(إذا الشّعبُ يوما أراد الحياةْ...)



* شاعر من تونس

الحب تحت المطر

قراءة في ديوان «تعال نمطر» للشاعرة فاتحة مرشيد



يعرف الشعر المغربي راهنا تواترا مطردا في استقبال الأسماء والتجارب الجديدة، ويصعب على المتابع المتمرس أن يحيط بكل ذلك الكم بعد أن زالت عراقيل الكتابة والنشر، بسبب هبوب نسائم الانفتاح، وتقدم أسباب الطباعة. ثم إننا لم نعد ننتظر مرور سنوات طويلة، قبل أن يبرز اسم شاعر أو شاعرة، ويترسخ في المشهد الأدبي، ويصبح له حقه المشروع في الاعتبار الرمزي؛ بعد أن يكون قد مر بمراحل معاناة الكتابة وتلمس طريقاً شائكاً نحو الشهرة.

لقد ربح الأدب المغربي اليوم أو أوشك على ربح رهان الظفر بأسماء وتجارب جديدة، للأسباب المشار إليها سابقا، ولتطور قنوات التواصل والتوصيل. ولم يعد التعبير الفني والجهر به حكرا على ثلة من الأدباء الذين وجدوا أنفسهم زمنا قريبين من درس الأدب بحكم الدراسة والتدريس، أو الذين اتخذوا هذا التعبير بالأمس وسيلة لطرح الموقف الإيديولوجي في نسيج له من الأدب أو الشعر هيكل الإطار وله في المحتوى الاجتماعي والسياسي أنهار وبحار، وإن كان لذلك التوجه مبرره المرحلي، وأفقه المشروع في الحاجة إلى تحقيق الضروري في الحياة والحرية. أما الشرط الجمالي فلم يكن يشكل إلا جانبا جزئيا خجولا من جلال الأولويات.

لقد اختصرت الأجواء الثقافية والحضارية الجديدة أزمنةً وشروط إنضاج الأسماء، وفتحت الأبواب برحابة لكل من يريد الإدلاء بدلوه في عالم الكتابة، خصوصا بعد أن ضمرت هيبة التأثير التي كانت تستأثر بها المؤسسات السياسية الرسمية والحزبية، وبعد أن تعددت وسائل النشر الورقي والإلكتروني، ولم تعد الكتابة مرهونة بتعلم قواعد العمود وبنود التقييد. وفي حيرة المتابعة والاختيار أمام الكم الهائل من الأسماء والنصوص، تظهر أحيانا بعض اللمع التي تلفت النظر بما تقترحه من نكهة جديدة في الكتابة الإبداعية، أو خصوصية في تصور للمفهوم الشعري والجدوى المرتبطة به. فقبل سنوات قليلة عرف مشهدنا الشعري المغربي طلعات أنثوية لشواعر استطعن أن يثبتن جدارتهن في مطاولة القصيدة ، وليعلن بالصوت العالي أن قلب المرأة يكتنز في دواخله أمشاج الخلق وأسباب الإبداع الشعري. ولا أدل على ذلك من السرعة الفائقة التي تشكلت بها صور بعض شواعرنا، وأثبت إنتاجهن المنشور أن علاقتهن بالكتابة ليست وليدة اليوم، وإنما كن يبدعن في السر، ويحتفظن بذلك للوقت المناسب. ويمكن الاستشهاد على سبيل المثال بأسماء مثل عائشة البصري، وإكرام عبدي، وفاتحة مرشيد، وغيرهن.

مناسبة هذا التقديم الذي وجدته ضروريا لإماطة اللثام عن ظاهرة ظهور أسماء فجأة بنصوص قوية، هو صدور ديوان جديد للشاعرة فاتحة مرشيد بعنوان «تعال نمطر» عن دار شرقيات بالقاهرة، بعد ديوانيها «إيماءات» ٢٠٠٢ و«ورق عاشق» ٢٠٠٣، اللذين لم يمض على صدورهما سوى زمن قصير، لا يتعدى الأربع سنوات. والمعروف أن الشاعرة وفدت على الشعر من باب عيادتها الطبية، الشيء الذي يمنحها امتيازا اعتباريا أقوى، لما ترسخ عن مهنة الطب من حيثيات البعد عن الرمزيات والإيغال في ما له صلة مادية وعلمية بالإنسان جسدا وروحا. ومعلوم أن الأطباء الأدباء في بلادنا وحتى في البلاد العربية، في حكم الشيء النادر جدا، ولذلك تستحق هذه التجربة أن نقف تحت مطرها بلا مظلة محاولين الاقتراب من بذور الخصوبة التي تهجس بها نصوص ديوان «تعال نمطر».

إن الدعوة إلى الإمطار، هي دعوة إلى ممارسة الخصوبة بأي معنى من المعاني التي نريد؛ بالمعنى الحرفي أو المعنى المجازي. فبالحرفي، نستعير فعل السماء أو الطبيعة، ويغدو الإمطار استدرارا للماء الذي به تستمر الحياة. وبالمجازي نفتح الدلالة على كل ممكناتها، فيصبح الإمطار توسيعا للسلوك الإيجابي الذي يمارس على أكثر من مستوى، والهدف: تجميل الحياة ورفدها بكل أسباب السعادة والعيش المطمئن. ولعمري فالشعر باعتباره فنا، يصبح وسيلة لتحويل الشر إلى خير، والقبح إلى جمال. سواء اعتمدنا المعيار الأخلاقي في هذا السياق، أو اعتمدنا الوازع الوجداني والفكري والجمالي. «تعال نمطر» إذن، دعوة إلى ممارسة الأفعال السحرية التي تخدم الأهداف التحويلية المومأ إليها أعلاه.

يتضمن هذا الديوان ثلاثة أعمال، هي على التوالي: «تعال نمطر» و«علمني الليل» و«أشياء الغياب». ووجود هذه الأعمال الثلاثة بين دفتي كتاب واحد، يطرح سؤالا مركزيا على المتلقي: ما الذي يبرر اجتماعها على هذا النحو تحت يافطة عنوان واحد؟ هل هو الرغبة في تحقيق كمٍّ من النصوص يجعله مكونا لديوان قابل للنشر، أم أن الأمر يتجاوز المستوى الفيزيائي إلى

المستوى الكيميائي، أي إلى طبيعة التجربة البيوغرافية والجمالية التي تجعل أجزاء هذا الكتاب الشعري متآلفة في سياق عمل فني واحد منسجم ومتناغم؟

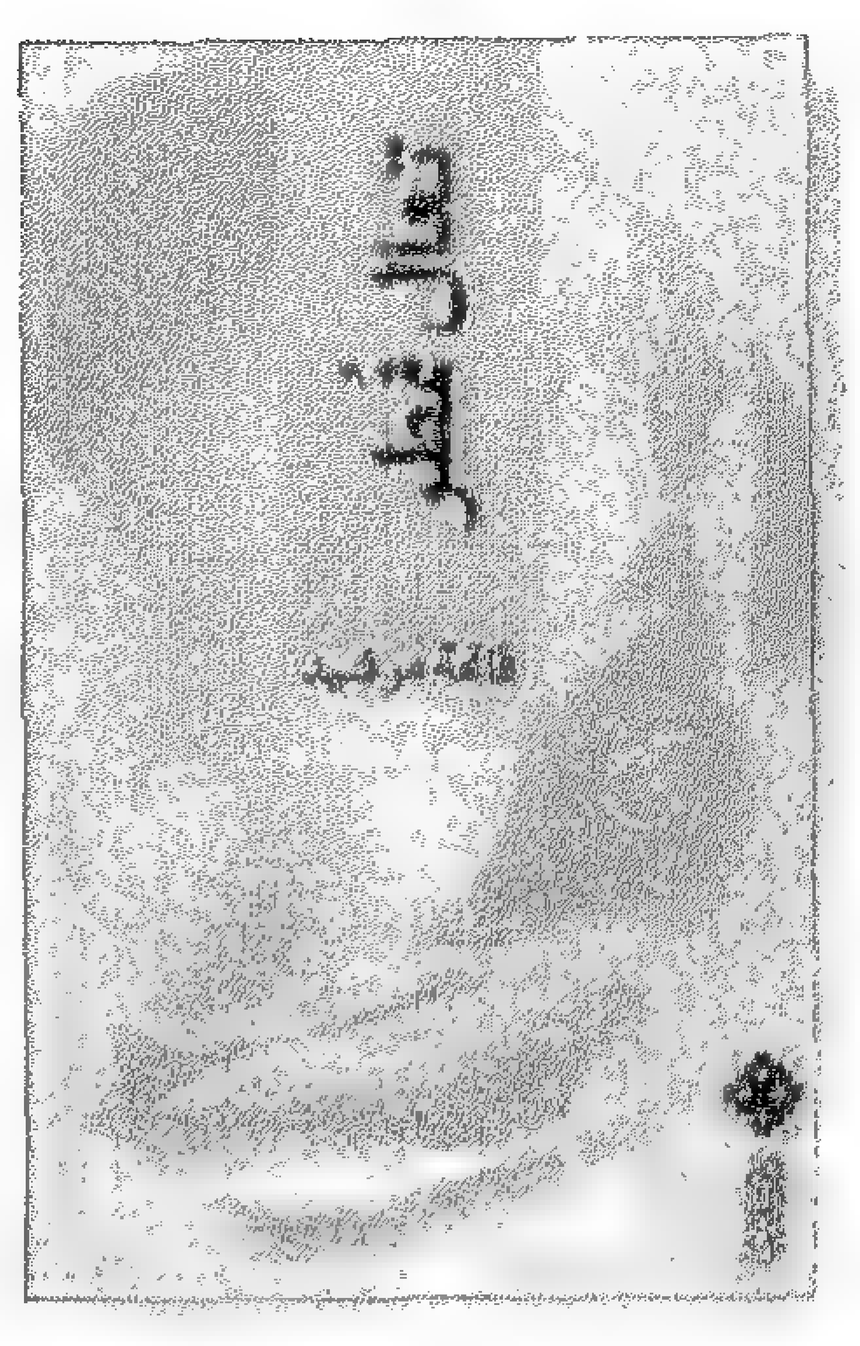
أول خصيصة يلحظها المتلقي في جل نصوص الديوان، حضور الذات في مقام المتكلم المخاطِب، وحضور الآخر في مقام المخاطَب. وإذا كانت تيمة الحب تكاد تهيمن على سائر أجواء النصوص، من خلال معجم رقيق وشفاف، وتركيب ميال إلى الإيجاز والتكثيف، ضمن نصوص قصيرة أو أخرى طويلة ومقطعة إلى فقرات قصيرة، فإن تيمة الحب هاته، تنفلت من المعنى التقليدي الذي كونه الناس عن الحب، وخصوصا في ما صاغوه من أشعار، حيث يبدو المحب خلالها متولها ومخذولا يكابر سكرات هيامه، إلى معنى جديد فرضه التطور الحضاري والسياق الاجتماعي للحياة المعاصرة؛ حيث تبدو الذات في نصوص «تعال نمطر» متوازنة، وماسكة بخيوط العلاقة. وحيث يبدو الآخر خاضعا لتقلباتها، منفعلا بما تمليه من أوامر أو تحويلات. بل إن الذات في كثير من الأحيان تعاند وضعها، وتعيد ترتيب الأمور بهدف الظفر بما يمكنها من بناء انسجامها:

تبحث تحت قميصي
عن رائحة طفولتك
ابحث
بين شفتيك
عن قصيدة
تشبهني
تريدني أخرى
اريد رجلا
يعيدني إلي (الديوان، ص ١٥)

فالذات ممعنة في ذاتيتها، آخذة في البحث عند الآخر عن عناصر شبهها، أو على الأصح تريده واحدا متوحدا ومتماهيا مع كينونتها، لا أمل له في أن يكون له ظله المختلف:

اشبحك
أم ظلي
هذا الذي يغفو
على أرقي
أم انه
شاهد غياب
يبحث عن يقين (الديوان، ص١٧)

هكذا تمضي مقاطع القصيدة الأولى في محاولة تدجين الآخر، وتلقينه دروسا في ما ينبغي عليه أن يفعل، حتى يصبح جديرا بما ترسمه له الذات من مصير. إلا أنه يبقى مصيرا معلقا على شفا الخيال، وأرجوحة الصد والوصال. كأن في الأمر تنكيلا لذيذا به، قبل أن يصبح طيعا ومرنا، وعندئذ يمكنه دخول طقس الذات من أبوابها الواسعة. ويتحقق المطر المرغوب فيه، أيا كان هذا المطر شآبيب عاصفة، أو قطرات تنز من فم الرغبة، وهذا ما يهجس



به المقطع الأخير:

وتعال نمطر
قد تعتق الشوق
في دنان الخاطر
ولا نديم يشبهك (الديوان، ص٤٩)

في العمل الثاني الذي يحمل عنوان «علمني الليل» يحدث أن تتخلى الذات عن عجرفتها وكبريائها، لترفع للآخر مكانة سامقة؛ وكأن الأمر متعلق بتأرجحهما بين الأخذ والرد، والهجوم والتراجع. كما يحدث أن تتحول فورة الحب إلى خطرات فكرية وفلسفية تخفف من إنشائية الوجدان. هكذا تصبح علاقة الذات بالآخر مرهونة باليومي الذي يطوح بالمجردات، وبالواقعي الذي يجعل الذات تلتفت إلى واجباتها، مثلما نجد في نص «ليتني رحم»، عندما يطفو صوت الأمومة على كل صوت آخر:

ليتني
رحم
بحجم سريره
أحتويه
كلما غضبت السماء
واغرورقت
عيناه
ولدي (الديوان، ص١١٠)

أو عندما يعلو صوت الالتزام في مجتمع لا يكن احتراما لحق المرأة في أن تكون شاعرة، ويرميها بأقسى النعوت لأنها تجرأت على التعبير مثلما يفعل الرجل؛ فلا مندوحة من أن يصبح الشعر سلاحا للمواجهة، ولو بنفحة صغيرة من السخرية:

يصلبون رحمها
ويبحثون
في قطرات الدم
الجافة
تحت التراب
عن قلم
رجل (الديوان، ص١١٣)

أما في العمل الثالث «أشياء الغياب»، فإن العنوان دال بامتياز على مسمياته، حيث تقيم الشاعرة علاقة تفاعلية بين الكائنات والأشياء، مختبرة بذلك مدى قدرة الاستعارة على الانصياع لقصيدة النثر، إلى مستوى تقويض الأساس البياني، وتعويضه بصور عبثية، تكون الأشياء فيها نائبة عن الكائنات. وما يخفف من جذوة عبثيتها هو الغياب الذي يرين على النافذة والأريكة والكأس. أما الذات فتميل إلى تبريده كمادتها ومنذ البداية بزخات مطرية، وبلهاث بحر وفيّ لتقلباته.

ويحدث أن تلعب كيمياء الشعر بمكونات الصورة، وينجح محلولها السحري في خلط نسب من الواقع بنسَب من الروح، ضمن عملية احتيال شعرّي كبيرة، في أفق الإطاحة بالسأم الناتج عن الغياب:

مقعد
يجلس
في زاوية القلب
مقابلا لحسرتي
شاغرا
يملؤني
كلما أمطر
غيابك
البسته معطفي (الديوان، ص ١٢١)

هكذا تغدو اللحظة الشعرية خالقة للنقيض، ومقيمة للتوازن اللازم الذي يحمي من الأعطاب المكنة التي يسخو بها قدر الغياب. وهكذا أيضا يعلن صدور هذا الديوان بزوغ لحظة شعرية دالة في المسار الذي افتتحته الشاعرة المغربية فاتحة مرشيد، بعد ديوانيها السابقين «إيماءات» (٢٠٠٢)، و«ورق عاشق» (٢٠٠٣)، ليتأكد بالملموس أنها تضرب في عمق الإبداع، وتطلع نصوصا لافتة للانتباه، بما تحمله من المياه الشعرية، لكونها تؤمن بجدوى الشعر، وبما يمكن أن تؤسسه هذه الجدوى من العوالم الرمزية الخاصة، في سياق لغة يغلب عليها الميل إلى الاقتصاد والإيجاز، بعيدا عن الانبهار بالصور اللفظية والحمولة المعرفية الفائضة عن الحاجة.

وخلاصة القول أن نصوص الشاعرة فاتحة مرشيد وفقت في أن تجمع بين البساطة والعمق، وهذه إحدى سمات الأدب الرفيع، الذي يصل إلى القراء جميعا بمستويات تلق متفاوتة. والشاعرة خلالها تبدو مأخوذة بشعرية الفكرة، ولذلك فمعظم متخيلها يأتي في إطار صور ذهنية، حتى لكأنها تنتصر لجوهر الشعر أكثر من انتصارها للغة بحد ذاتها. ومن ذلك يتأتى لها أن تبني الصور دون التفات إلى مواد البناء ومنهجه؛ تعينها في ذلك موهبة بارزة، ومحبة للحياة تحلم بأن تتحقق في قصائدها.

---

* ناقد من المغرب

رحلة البحث عن الذات والمعنى في رواية «أريانة»

د. أحمد زنيبر*

يحظى الكاتب المغربي الميلودي شغموم بمكانة مرموقة، في المشهدين القصصي والروائي معا، تبعا لما تم إنجازه من نصوص إبداعية متنوعة، تنم عن وعي قصصي وذوق أدبي رفيعين. نذكر من هذه الأعمال السردية المتميزة «عين الفرس» و«مسالك الزيتون» و«خميل المضاجع» و«الأناقة» وغيرها من العناوين الدالة، التي تتغيا محاورة الذات ومقاربة الواقع، من خلال رؤية فنية ومتخيلة.



ولما كان الفضاء الروائي أحد المكونات الأساسية، التي يقوم عليها بناء الحكاية بشكل عام؛ فإن الميلودي شغموم أولى هذا العنصر كبير عنايته وأفرد له حيزا واسعا. ومن ثمة، نجد تنوعا ملحوظا في توظيف هذا الفضاء الروائي ، على مستوى الموضوعة / الموضوعات الحكائية التي يقاربها الكاتب، في مختلف تجاربه السردية. ذاك التنوع الذي يقتضي استحضار الواقع في تشكلاته وتشاكلاته الممتدة تارة، والمضي بالمتخيل نحو التجريب والعجيب تارة أخرى، مما يضفي على النص الروائي حين اكتماله، لغة ودلالة، تلك المتعة الجمالية المطلوبة.

وإذا كان قارئ أعمال الميلودي شغموم الروائية، لا يتوانى في استخبار دلالات الحكاية عبر ترصد الأحداث وتعقب الشخصيات، قصد الإلمام بمعالمها وعوالمها الكبرى، فإنه لا محالة واجد ضالته عندما يحط الرحال بمنجزه الروائي الجديد، الذي وقعه تحت اسم « أريانة »❖❖. و هي الرواية التاسعة في مسار تجربة الكتابة لديه.

فماذا عن هذه الرواية ؟ وما القيمة الأدبية التي تضيفها ؟

تقع رواية (أريانة) للكاتب المغربي الميلودي شغموم، في مائة وأربعين صفحة تتخللها عناوين رئيسة بمثابة فصول هي : (أمارة / حليمة / أريانة / رابية / شمس البحر/ بهلول / داني ودانية/ مسعودة / مينة / فراشة / رامون / نجمة). وهي عناوين يغلب عليها طابع التأنيث، من جهة، كما تتراوح مساحتها الورقية بين الطول والقصر، من جهة ثانية. فيما السارد، بوصفه فاعلا مشاركا في صنع أحداث الرواية، يتولى عملية ربط وضبط مجريات الواقع بما تفرضه من انصهار، تام أو جزئي، بالمكان وبالزمان، من ناحية، وبما تفرزه من علاقات ومواقف إنسانية، سالبة أو موجبة، لا تخلو من إحالات دالة ورمزية، من ناحية ثانية.

فكيف يلم شغموم بانفعالات وأهواء شخوصه وشخصياته، وكيف يرصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية، انطلاقا من علاقاتهم بالأنا، من جهة، وباتصالهم أو تواصلهم بالغير، من جهة ثانية؟ وبالتالي ما الموضوعة / الموضوعات التي تهيمن على مشاعر الشخصيات، واقعيين و متخيلين في آن، بدءا من شخصية السارد ذاته؟

تقودنا « أريانة » كمادة سردية، تنتمي إلى جنس الرواية إلى فضاءات إنسانية صرف، تعرض لكثير من القضايا والأسئلة المتناسلة، كما تجسد صورا متباينة لما تستبطنه الذات الفردية، في علاقاتها بجملة الأحاسيس والمشاعر المتقلبة، هنا وهناك، بحسب المواقع والمواضع الممكنة.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في هذه الرواية، كون صورة المرأة، في شخصية «أريانة» عبر امتداداتها و تمظهراتها المختلفة، وفي علاقاتها مع باقي الشخصيات (الأنثوية منها والرجولية) أخذت حيزا كبيرا في تشكيل بنية الحكاية المقترحة، وتوجيه مساراتها. كما أن صورة الرجل المتمثلة في شخصية السارد/ الصحافي عبر انفعالاته و تماهيه هو الآخر مع شخوص (تجاريه أو تخالفه في توجهاته) لا تقل رمزية ودلالة عما تفيض به الصورة الأولى.

ومن ثمة، شكل اندماج الصورتين وانصهارهما داخل العملية السردية، عالما حافلا بالأسئلة الكونية والإنسانية تعايش فيها، الواقعي و المتخيل، بأشكال متفاوتة تبعا لطبيعة الأدوار المسندة للشخصيات.

وفي هذا السياق الإبداعي، الطافح بالأسئلة والإحالات، نعثر على جملة موضوعات ذات قيمة وأهمية قصوى، تمس بعض المناحي الوجدانية التي تعمل في الذات البشرية، بدرجات متباينة، بحسب الأفراد وانتماءاتهم وميولاتهم، كموضوعات الحب والخوف والرغبة والألم والموت، وما شاكلها؛ دون إغفال ما لهذه الموضوعات من وشائج قربى، جلية أو خفية، بفضاءات أخرى لها صلة وطيدة بعنصري الزمان والمكان.

لقد شكلت « أريانة » كامرأة في هذه الرواية لغزا محيرا أرق البطل و أدخله سراديب مظلمة. امرأة « تلبس الأسود دائما » (ص ٩) ، تجمع بين المتناقضات، تسحر لابسها وتمنحه، تحت السرير العريض سعادة لا متناهية، سرعان ما تتحول إلى سؤال إشكالي كبير : « من تكون إذن هذه المرأة التي تشبه البحر الدافئ الهادر و الشمس الحارة العطرة ....» (ص ٧) وهكذا يظل السؤال مفتوحا على مصراعيه، منذ الأسطر الأولى في الرواية حيث يباشر السارد عملية الحكي، لافتا الانتباه إلى ذلك التماهي الحاصل بينه وبين شخصية (العربي الشيهب) إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما، كقوله :» يحذرني العربي الشيهب، و كأنه يحذر نفسه: هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه ! ثم يحكي عن نفسه وكأنه يحكي عني، يتماهى بي « (ص ٥) أو كقوله في موضع آخر، « و يضيف العربي الشيهب، كأنه يقلدني، أو يزايد « (ص ٩).

كما تبرز أثناء الحكي، شخصية أخرى ممثلة في (سليم الناظمي) ، شخصية يذكرها السارد / البطل ويحيل إليها في مختلف المواقف. وهكذا نكون أمام شخصيتين تلازمان وترافقان البطل في كل لحظاته كظل أو شبح، يقول السارد : « العربي الشيهب ولد الحرام و الناظمي، ما زالا في رأسي، أحبابي أعدائي !» (ص٣٩). فهل هما ذات البطل و جزء منه أم صوته المتواري خلف المحكي ؟ ذاك سؤال..

إن الكاتب، الميلودي شغموم، وهو يقدم شخصيات هذه الرواية، عبر تقنيات الحكي وتداعياته وجماليات الوصف وتلويناته وطرائق الحوار وتنويعاته، يطرح إمكانية التعرف على وجهات نظر مختلفة تجاوز سقف الموضوعة المتبناة أصلا في الرواية، وما يتولد عنها من موضوعات صغرى

مصاحبة. لذلك تراه من خلال تحديد رؤى ومسارات شخصياته، وما يعترضهم من مشكلات – يمنح بعض المواقف المحصلة تفسيرا تأمليا عميقا يبحث المفهوم ويقلبه على أوجهه المختلفة.

فإذا كانت العلاقة التي جمعت بين شخصية السارد وأريانة مؤثثة باللذة والفرح؛ فإنها سرعان ما حوصرت، في ما بعد، بالمخاوف والألغاز « سمعت، ذات صباح، وأنا أسير في اتجاه المكتب، سمعت هاتفا بداخلي يقول : لماذا تصر على تفكيك هذه اللذة، التي تسميها اللغز، وماذا ستربح من هذا التفكيك؟ اترك جسدك يكتشف، قد يكون أذكى منك أو على الأقل أصدق، قد يكون الجسد الحل، الخلاص ! » (ص١١).

لكن ما الجسد؟ سؤال توقف عنده الكاتب الميلودي شغموم مليا، وأفرد له حيزا مكانيا مهما لتمرير مختلف التعريفات/المفاهيم الممكنة التي ترتبط ضرورة بالشخصية المتحدث عنها، وتبعا لمرجعياتها المعرفية المتعددة (غربية، مشرقية، مغربية) ؛ ومن ثمة نجد الجسد يتمظهر في «بيت اللحم الذي نسكنه أربعا وعشرين على أربعة وعشرين ساعة » (ص٦١) تارة، كما نجده يتمثل في كونه «أول وأكبر هدية ربانية، من جميع العناصر، منحها الخالق للإنسان، استعاره له من الكون كله ليعيده إليه ذات يوم فالإنسان مسؤول عنه أمام الله والكون » (٦٤) تارة أخرى، لينتهي المطاف إلى أن « كل شئ يقرأ في العين، كل الجسد كله يتجلى في العين » (٦٦)؛ بل إن الجسد في معنى آخر «يوجد مصغرا في أسفل القدم : هنا العينين، هنا الرقبة.. وهنا.. » (ص٦٧).

وهي إحالات وإشارات، بقدر ما تظهر تعددية الرأي بقدر ما تثيره من صور وأخيلة تغوص في عمق الذات وما يحررها من هواجس وانفعالات في اتجاه البوح حينا، وصوب الكتمان حينا آخر. يقول السارد « وفي الغرفة الفيروزية أجلستني أمامها على السرير وقالت لي : الآن تأمل عيني واتركني أتأمل عينيك !. وتأملت عيناها حتى سقطت بين ذراعيها دائخا. مسحت على رأسي قليلا ثم قالت لي: هات قدميك الآن ! منذ ئذ بدأ نفس المشهد يتكرر في نفس، أو مثل، الوقت :...»(ص٦٩).

وبين هذا المعنى وذاك، ظل الجسد فضاء خصبا للتأمل، من خلال عملية استقراء للذات/الشخصية ورصد لملامحها الخاصة. فمن متباه بالجسد إلى محتقر له إلى خجلان منه، تتورط هذه الذات، بكيفية أو بأخرى، في عملية تحديد وبناء لهويتها.

ولما كان الجسد خريطة، بمعنى ما، تقتضي لقراءتها لغة خاصة، وبالتالي مرتبطا، بصورة أو بأخرى، بعالم الجنس واللذة، فإن طقوس الاحتفال بهذا الجسد أو ذاك، لغة ومتعة، تختلف باختلاف الفرد والمناسبة وتتنوع بتنوع الأمكنة...» وقال الناظمي : كلما رأيت شخصين يدخلان غرفة النوم أشعر بالسعادة، يزداد أملي في الدنيا، ترفع لدي درجة الرغبة! . سر، الحمار، سر، يقول الشيهب، الحيوان!» (ص٧٧). غير أن الجسد كلما اكتمل ونضج كان عرضة لعبث الأقدار فلزم الأمر من الجسد « أن يتكيف مع كل تبدل، ويتجند كله لتعويضه أو تداركه » (ص١٤٤) وبذلك يقاوم العطل ويتحدى الموت، كما تعهدت بذلك (غلوريا) الراقصة، داخل الرواية، مثلا.

لكن أريانة راقصة الفلامنكو الأولى سرعان ما تتعثر حياتها ويفقد جسدها نظارته وخفته وحرارته بمجرد إصابتها بسرطان الثدي فتعتزل الرقص وتهرب من الحب عائدة إلى مسقط رأسها، وتحكم على نفسها بالسواد الملغز، رغم نجاحاتها، « إن غلوريا القرطبية لن تغفر للإيطالية المغربية، لقد جعلت منها أريانة راقصة من الدرجة الثانية في الفرقة، في كل اشبيلية !» (ص١١٣).

أما عن علاقة الجسد، ككيان، بموضوعة الحب، فإن الرواية حين رامت ملامسة ذلك ذهبت إلى إثبات ما لاشتعال الذاكرة والحنين من أثر في إنعاش وإحياء العلاقة بين الكيانين / الجسدين، إذا توافرت الشروط لذلك، بغض النظر عن طبيعة هذه العلاقة، شرعية كانت أم فاسدة. فالسارد /الصحافي، من خلال معاشرته لأريانة فترة من الزمن حيث جاذبية العطر وسحر الشمس والبحر واللذة اللامتناهية، لم يستطع الإفلات من دوختها (إحراقها وإغراقها له) والسقوط بوعي أو بغيره في حبها، بالفعل والقوة، رغم ما أبداه عقله الخارجي من مشاكسة ومراوغة، يقول : «العمياء المجذوعة الوجه، اللعينة، ما زالت تحتال علي لتلصق بي تهمة الحب لابنتها..»(ص٨٠).

غير أن شخصية البطل، بعد لأي وتردد ومكابرة، يجد نفسه باحثا عن محبوبته، لاهثا خلفها عساه يسترد الشمس والبحر ! كما أن حواراته، المباشرة وغير المباشرة، مع شخوص الرواية، سائق التاكسي ورابية مثلا، سرعان ما وجدت موقعها من قلبه وعقله فتم إرباك قناعاته الباردة، ومن نماذج ذلك نجد من قبيل : «لماذا تقبل أن تنام مع امرأة، أقصد أريانة، وأنت خائف من الفضيحة، ومن العار، ومن الحبس، من المجهول المحتمل الذي تتغذى منه صورك المزدوجة؟ «(ص٤٩/٤٨)، أو نحو «في عينيك بريق ذابل، بريق الجسد الذي يشتغل كثيرا لكنه لا يحب، أو لا يسعد بالحب، بدون توازن ! » (ص ٦٥)... أو من مثل «مصدر عذابنا في الحب، أننا لا نعرف كيف ننصت بصدق إلى قلوبنا، أو نريد أن نجمع فيها المستحيلات، المتناقضات، وأشد مصادر التعاسة أن نجري وراء شخص ونحن نعرف أنه غير مستعد للحب ولا قادر عليه...» (ص ٨٢).

كل هذه المواقف أو التلميحات، كان من شأنها تحريك رغبات هذه الشخصية، الدفينة نحو الإنصات الهادئ إلى الذات، ومن ثمة العزم على مواصلة البحث عن أريانة وعن سر اختفائها «طبعا لا بد أن أفك هذا اللغز، لغز أريانة، وليشرب عزيزي ماء البحر، ومعه مالك والراضي وكل القبيلة، ولتذهب رابية المختالة بسرورها، وكذلك سائق الطاكسي...»(ص٧٥).

وهكذا يقوم السارد/البطل برحلة (واقعية / متخيلة) إلى بلاد الأندلس، في مهمة صحفية، حيث يتعرف، أثناء ذلك على زميلات وزملاء أريانة (غلوريا، فلورا، موراييس، أنطونيو ورامون) حين عملها، هناك، كراقصة مميزة، وخلال تلك الرحلة تجمعت لديه وفرة من المعلومات عن نشاطاتها وعلاقاتها وكذا صراعاتها مع الذات والزمن والألم. هذه المعلومات أو العلامات التي لم يحسن قراءتها في بادئ الأمر، كما اعترف هو بذلك، قادته عن طريق التأمل والفهم المناسب ثم التأويل الملائم إلى إشارات دالة وموحية، كشفت النقاب عن سر أريانة الملغز، واتضحت الحدود والمعالم. «قالت وقد امتزجت فيها فجأة أريانة ورابية : الوقت الآن، كما في الرقص، رقصني، أو صل معي، تذهب كل الكوابيس ، تتصالح أسماؤك، وأصواتك، ونعوتك... وتفهم حليمة... فتسامح العربي الشيهب... وسليم الناظمي..(...) وأخذت أريانة ترقص. فرقصت معها... لأول مرة في حياتي كلها، أرقص، وكأني أصلي، أو أموت!»(ص ١٤٠).

لقد شاءت أريانة/رابية أن تكون للبطل « أما وعشيقة » (ص ١٣٨) لكنه لم يفهم إشارتها إلا بعد حين، فضاع بين الصور المزدوجة. لم يفهم بعد المعنى وعلامته إلا حينما واجه ذاته، مثلما فعل سائق الطاكسي، وبعد أن تعقب خطرات قلبه وتحرر من الخوف، كالخوف من الحب ومن الموت.. ومن العار ومن الفقر...

هكذا إذن، نلفي الكاتب، بين هذه الدلالة أو تلك، يواصل عملية تشريحه لكينونة الشخصيات وفق ما توافر له من تقنيات سردية عالية، تلمح أكثر مما تصرح، بحثا عن توازن ما، يضمن للزمن الروائي إيقاعا منسجما وللسارد، كذات إنسانية، وعيا ملتئما.

إن العودة إلى وقائع وأحداث الرواية / الرحلة، في أبعادها الفكرية والوجدانية، لتقدم صورة واضحة، ولو مصغرة، عن / لبعض مشكلات الإنسان مع الذات والعالم، مشكلات ذات أفق رحب يسمح بالنظر والانتقاد. وهو ما سعى الميلودي شغموم، من خلال شخوصه، إلى تحريره وتمريره ، عبر رموز موحية تجلت في شخصية أريانة، وقد تموضعت كإشكال نصي ومعنى روائي، يستدعي بحثا وتنقيبا، في رحلة قرائية خاصة.

* باحث وناقد من المغرب

** أريانة، الميلودي شغموم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣

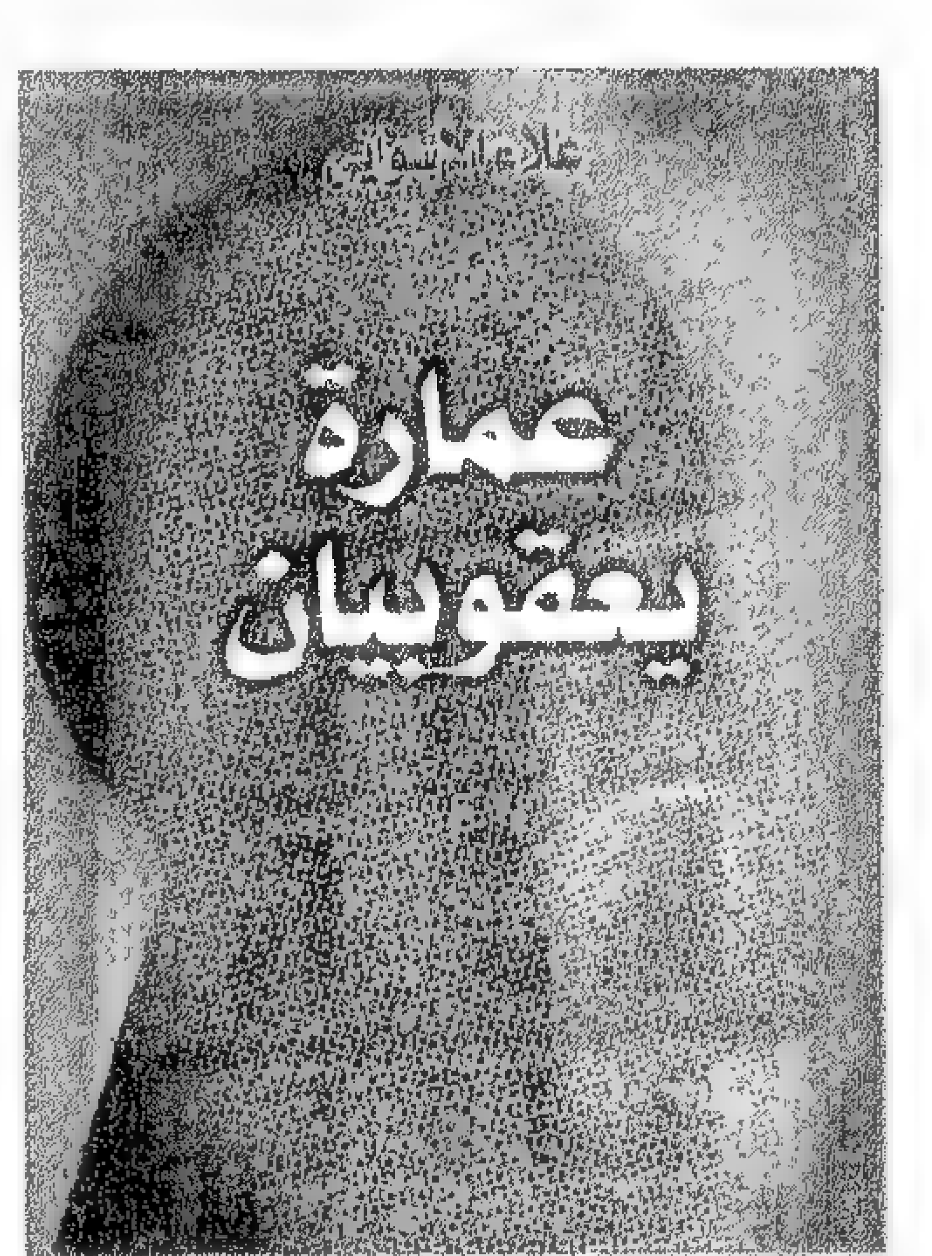
السرد في بنايتين

عمارة يعقوبيان وبناية منتصف الليل



شهلا العجيلي*

بسط: لا يقصد بالبناء في هذه الدراسة البناء السرديّ المجازيّ فحسب، بل البناء بمعناه الحقيقي المادّي، أي البناء الهندسيّ لعمارة مكوّنة من طوابق، فيها شقق، أو منازل، أو بيوت، يقطنها الناس، ليخرج هذا المعنى الماديّ المكوّن من إسمنت وحديد وحجارة إلى فضاء أكثر تجريداً هو السرد اللّغوي الذي تمثّله رواية «عمارة يعقوبيان» للمصري (علاء الأسواني)، إلى فضاء أكثر تجريداً من سابقيه هو فضاء سرديّ بصريّ في الفنّ التشكيلي الذي تمثّله «بناية منتصف الليل» للسوريّ (سعد يكن).



لا شكّ في أنّ إبداع هذين النصّين التشكيلي والروائيّ في البنية الثقافيّة في مرحلة واحدة هو من وقع الحافر على الحافر، إلاّ أنّ حضورهما معاً ذو دلالة اجتماعيّة- ثقافيّة يمكن أن نرجعها إلى فكرة عودة المدينة، وتفعيل دورها في الثقافة العربيّة من جديد، عودة المدينة ليس بوصفها مكاناً مفرغاً، وإنّما عودتها بمدينيّتها، بثقافتها وتقاليدها، عبرالكلام على ما أصابها من تغييرات ثقافيّة- اجتماعيّة بعد أن حدث تريف عنيف للمدينة العربيّة أدّى إلى تشويه الريف والمدينة على حدّ سواء.

من العمارة إلى المدينة:

لا شكّ في أنّ حضور العمارة يستدعي حضور المدينة، لأنّ العمارة هي مكوّن هامّ وأساسيّ من مكوّنات المدينة، في حين أنّها شكّل طارئ على الريف، بل دخيل، بل هو شكل مشوّه للامتداد البصريّ الذي يميّز الريف بمساحاته الخضراء الشاسعة، إذ يكسر عين المتلقّي بالكتلة الحجريّة المرتفعة.

هذا يحيلنا على أن نؤكد أنّ عمارة منتصف الليل هي عمارة في مدينة، وغالباً هي حلب، إذا ما ربطنا اللوحة بسياقها الفنيّ، فهي من معرض الطرب في حلب، الذي عرض أوّل مرّة عام ٢٠٠١، وتشير الدلالات الثقافيّة في اللوحة إلى أنّها عمارة للطبقة الوسطى البائدة، التي تحوّلت إلى أشبه بالفقيرة نتيجة التغيّرات الاجتماعيّة- الاقتصاديّة في سورية، و ربما هي عمارة في حي الجميليّة الذي كان قبل ثورة ١٩٦٣ للتجار وكبار الموظّفين الحلبيين، ثمّ صار رويداً رويداً لصغار الموظفين الذين سحب البساط من تحتهم، نتيجة تآكل الطبقة الوسطى في المجتمع، فالعمارة المكوّنة من ثلاث عشرة شقّة مع الأقبية والسطح تشير إلى ثلاث عشرة حالة إنسانيّة، تسليتها الوحيدة تتراوح بين التلفزيون والستلايت، ليس فيها مصعد، وتتشكل كراسي السكان من القشّ، وهي الكراسي المتداولة في المرحلة، وفي المنطقة، كما يقبع السكّان في بيوتهم المتواضعة، ولو كانوا من طبقة أغنى، لما كانوا جميعاً في بيوتهم في حلب في مثل هذه الساعة. ويبدو أنّ هذه الوحدة في المصير، في لحظة ما، هي لحظة منتصف الليل تفرضها التحوّلات الاجتماعيّة الاقتصاديّة في سورية.

تقوم عمارة يعقوبيان وسط القاهرة في شارع سليمان باشا، وقد بناها المليونير هاجوب يعقوبيان عميد الجالية الأرمنيّة في مصر عام ١٩٣٤، وسكن فيها آنذاك صفوة المجتمع إلى أن قامت ثورة ١٩٥٢، فتغيّرت المقاييس الاجتماعيّة بهجرة اليهود والأجانب، واستيلاء ضباط القوّات المسلحة وأصحاب النفوذ في ذلك العهد على ممتلكاتهم ، وتشهد العمارة التحولات الاجتماعيّة الاقتصاديّة كلّها في مصر حتّى عقد التسعينيّات الذي تتحرّك فيه الشخصيّات الحاضرة في الرواية. وكما تشير وحدة مصير الناس في بناية منتصف الليل إلى وحدة مصير طبقة ما، فرضتها التحوّلات الاجتماعيّة- الاقتصاديّة في سورية، فإنّ التنوّع في الحالات البشريّة في عمارة يعقوبيان فرضته التحوّلات المشابهة في مصر، وليس هذا التنوّع سوى شكل ظاهر تلغيه النهايات المتشابهة، الموازية لوحدة المصير، وتكشف زيفه، إذ تنتهي نماذج الفئات كلّها بالسقوط على اختلاف أشكاله، سواء أكانت الشخصيّة من البرجوازيّة الكبيرة التي أفل نجمها مع قيام ثورة يوليو، لكنها بقيت تعيش بما تبقى لها من إرث متواضع، وتقتات على ما تجترّه من موروث مجد غابر، ومثاله في النصّ زكي الدسوقي، أم من الفئة الثانية التي تعرف بمليونيرات الانفتاح، ونموذجها محمد عزام الذي انتقل من ماسح أحذية إلى عضو في مجلس الشعب، وهي العضويّة التي نالها بفضل المال الذي يشتري النفوذ من أصحابه من السياسيين الفاسدين، إنّها الشخصيّة التي يجتمع فيها التديّن

مع الضحالة الفكريّة، وتكييف الشرع بما ناسب مصالحها، أم من الفئة الثالثة التي تعيش على سطح العمارة، فيما يشبه العشوائيّات ونموذجها طه الشاذلي ابن البواب الذي كان ضحيّة المرحلة، إذ أعدّ نفسه بجهد واجتهاد ليدخل كلية الشرطة لكنّه رفض لأسباب تتعلق بالنكوص الاجتماعي عن مبادئ ثورة يوليو، لأنه ابن بواب لعمارة يعقوبيان، فتحول إلى عضو فاعل في إحدى الجماعات المتطرّفة.

السرد البصريّ والسرد الروائيّ:

إنّ مجموعة الحالات الإنسانيّة مع مرجعيّاتها الاجتماعيّة التي تلتقطها اللوحة في لحظة، هي منتصف الليل، تطلقها الرواية في عقد من الزمن ، ويعود ذلك إلى الفروقات بين هذين النوعين السرديين، وإمكانيّاتهما المختلفة، إلاّ أنّ الفروقات تضمحل أمام وحدة المعنى، ليصير الشكلان السرديّان حيلتين ثقافيّتين تستخدمهما الثقافة محتالة على النسق الذي تصدران عنه، إنّ المعنى الواحد تنتجه فكرة ثقافيّة حول التحوّلات الاجتماعيّة الاقتصاديّة في المجتمع عبر مغزى واحد أيضاً، هو «ما هي احتمالات فعل الناس في منتصف الليل، أو في عقد من الزمن».

يبدو السرد اللغوي الكلاسيكي في «عمارة يعقوبيان» حاملاً للتحوّلات باعتبار البناء حيّزاً مساحيّاً يستقبل الفئات الاجتماعيّة التي تشكّلها قوى خارج المكان، إذ أحضرت الفئات سماتها معها، على عكس «بناية الساعة الثانية عشرة»، التي ينطبع السكان فيها بسمات المكان ، من حيث الانتماء الاجتماعي والاقتصاديّ، وهكذا هي حلب التي حافظت نسبيّاً على انتمائها وطبقاتها.

تعدّ التقنيّات التقليديّة للواقعيّة التي تقدّمها الرواية عبر خيوط دراميّة ونهايات تنتهي بالسقوط غالباً، غير كافية لأنّها أكثر سطحيّة من أن تعالج حقائق عصرنا ، في حين يمتلك السرد البصري إمكانيّات أخرى، لا تقدر عليها اللغة، ، إذ يمكن فيه التغلّب على المحدوديّات المجازيّة بطريقة أكثر سلاسة . وقد استخدمت تلك الإمكانيّات في «بناية منتصف الليل» سيّما في إمكانيّة تجلّي الحلم بصريّاً، والتي تبدو منسجمة في الريشة واللون أكثر من انسجامها في اللغة، إذ انطلق الحالمون فوق سطح العمارة في «بناية منتصف الليل» ليحلقوا نحو السماء.

تقابل تقنيّة التكرار في الوجوه والأدوات في شقق «بناية منتصف الليل» التبئير في النصّ السرديّ، وتدلّ على انتماء



ثقافي- اجتماعي واحد للشخصيّات، هذا يعارض القول النقديّ الذي يرى أنّ سعد يكن « يكرر وجوهه، يكرر مفرداته. الفنّ يتكرر، الفن هو التكرار. لكنه يكرر يكرر لدرجة الهلوسة، لوحاته نتاج هلوسات، حالات نفسيّة فصاميّة ورهابيّة » إنّنا نجد هذا التكرار ناتج عن وعي عميق، وحالة يقظة حادّة.

التطرّف تقنيّة سرديّة:

يمكن القول إنّ الشخصيّات التي تقطن عمارة يعقوبيان هي شخصيّات تاريخيّة، فهي متطوّرة عبر اتصالها بالعام، وعبر تفرّعاتها السرديّة الممتدّة إلى الماضي، وعبر اتصالها السرديّ الواضح بعضها ببعضها الآخر، في حين تبدو شخصيّات بناية الساعة الثانية عشرة، وقد قذفت إلى الوجود، بحسب هيدغر، فهي شخصيّات لا تاريخيّة، وما يربطها بالعالم قراءة المتلقّي، وتمحيصه بالأشياء حولها، تلك القراءة التي تعتمد على علاقة الشخصيّات بالعناصر حولها توضّح أنّ هذه الذوات الانعزاليّة أنتولوجيّاً ناتجة عن مصير اجتماعي محدّد، وليست وضعاً إنسانيّاً عامّاً . تمتلك تلك الشخصيّات إمكانيّات مجرّدة، تنتمي كليّة إلى عالم الذات، أمّا شخصيّات عمارة يعقوبيان، فتمتلك إمكانيّات محدّدة عرفناها سرداً لغويّاً، وتتعلّق تلك الإمكانيّات المحدّدة بالجدليّة بين ذاتيّة الفرد والواقع الموضوعيّ.

عموماً، يبيّن النصّان أنّ كلاّ من الإمكانيّات المجرّدة والمحدّدة التي يفرضها النوع من الجنس السرديّ لهذه المخلوقات البشريّة تجلّيها مواقف متطرّفة .

تتمثّل هذه المواقف المتطرّفة بالتشوّهات الأخلاقيّة، أو الانحرافات السلوكيّة لدى بعض شخصيّات «عمارة يعقوبيان»، مثل محمد عزام، أو الفولي اللذين ينتميان إلى طبقة القطط السمان، أو حاتم رشيد الشاذ جنسيّاً، كما تتمثّل في الوجوه الشوهاء لساكني عمارة منتصف الليل.

وقد يشكل علينا أن نميّز بين أن تكون هذه التشوّهات نقطة انطلاق أم نقطة وصول، وتعدّ هذه التشوّهات في النصّين المصدر الأساسيّ للطاقة، لكنّ السياق الاجتماعيّ- الثقافيّ للنصّين يحدّد مرجعيّة هذه التشوّهات، ووظيفتها بوصفها قد أصبحت تقنيّة سرديّة.

فباعتبار أنّ نقطة الانطلاق هي مجتمع اليوم الفاسد، فإنّ نقطة الوصول هي التطرّف أو التشوّه، وهذا ما يوحي به النصّ التشكيليّ وإذا ما كان التشوّه أو التطرّف هو نقطة الانطلاق، فإنّ نقطة الوصول مجهولة لأنّها تحتاج منعطفاً تاريخيّاً حاسماً يفضي إليها، ليتحوّل التشوّه عن تشوّهه، وهذا ما يبديه النصّ الروائيّ، على اعتبار أنّ نقطة الانطلاق كانت الزمن الجميل الذي يعود إلى عام ١٩٣٤. لذا نجد الشذوذ السلوكي في شخصيّات (الأسواني) نمطاً للوضع الإنسانيّ، في حين الشذوذ الشكلي لدى (يكن) هو انحراف عن المعيار حتّى نراه في ضوئه الحقيقي . لكنّ هذا التشويه ينسحب على الشخصيّات جميعاً، أو الوجوه جميعاً، بشكل يصل حدّ التمجيد، ويبدو أنّه ولع، لأنّه تحرير للدوافع من العبوديّة للعرف. لذا يمكن القول لو أنّ الإنسانيّة تحلم حلماً جماعيّاً لحلمت بوجوه (سعد يكن) المتحررة من العرف الشكلي، ولقرّعت ذاتها على وجودها في عالم واحد مع الشخصيّات التي باتت تسكن عمارة يعقوبيان في تسعينيّات القرن العشرين.

❖ باحثة من سوريا

مكتبة البحث:

١- الأسواني علاء، ٢٠٠٥- عمارة يعقوبيان، ط٧، مكتبة مدبولي، القاهرة.

٢- حداد نبيل، ٢٠٠٣- عمارة يعقوبيان.. العودة إلى بهجة السرد. بحث مقدم لمؤتمر النقد العاشر في جامعة القاهرة.

٣- لوكاتش جورج، ١٩٧١- معنى الواقعيّة المعاصرة. تر أمين العيوطي، دار المعارف، مصر.

٤- مصري منذر، ٢٠٠٥- سعد يكن: ما يشكل علينا هو طبيعة لعبته.

www.rezgar.com.

٥- يكن سعد، ٢٠٠٢- بناية منتصف الليل، مختارات صالة قصر اليونيسكو، بيروت، مطبعة الأوائل، حلب.

المسرح وانفتاح العلامات

قراءة في كتاب الدكتور محمد أبو العلا : اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها

د . مصطفى بواكيس *

أمام حالة الضمور الكمي وربما النوعي أيضا الذي يطبع الكتابة النقدية المسرحية في المغرب وخاصة في جانبها «الدراماتورجي».

ومع تنامي الإحساس اليوم في مشهدنا الأدبي بأننا نعيش زمنا غير زمن المسرح، يأتي العمل الذي أنجزه الباحث الدكتور محمد أبو العلا: «اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها»(1) ليقدم إضافة متميزة إلى المنجز النقدي السائد، وهو الهاجس الذي يحضر في هذا العمل من زاوية اشتغاله النظري أولا حيث يتأسس الخطاب النقدي فيه على وعي قرائي للنظرية المسرحية الحديثة وأطرها المرجعية والابستيمولوجية كما تتبدى خصوصية هذا العمل ثانيا من جهة القراءة التحليلية الدراماتورجية لمجموعة من النصوص المسرحية التي اختارها متنا للدراسة.

الدكتور محمد أبو العلا

اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها

وبهذا الوعي النقدي يأتي مشروع الكتاب لتعميق التفكير في قضايا المسرح وأسئلته بما يشرعه لها من سياقات تحليلية تنحو إلى تفكيك الكثير من تنميطاتها التقليدية لإعادة فتحها على تمثلات مغايرة تعبر من: الجنس إلى التجنس، من الخطاب إلى السياق، من النص إلى اللانص، من الظاهرة إلى النسق... وبشكل عام تفكر في مقولات: المعرفة، الثقافة، الخطاب، الكتابة من حيث هي بنيات رمزية ترسم حدودا ممكنة لعلاقة الإنسان بالعالم.

- «البويتيقي» ومشروع اختراق النموذج الأجناسي: ويجد مسوغه النظري في تمثيل مغاير للبويتيقا الكلاسيكية يعتمد المفهوم الإنفتاحي لأدبية الخطاب المسرحي حيث يراهن البحث على انتهاك «الصفاء الاجناسي» لهذا الخطاب عبر وعي قرائي يتغيا مساءلة حدود التعالق بين المسرح والأدب من جهة وبينه وبين الفن من جهة أخرى، وهو التعالق الذي وجد الباحث في نظرية المسرحي الفرنسي «لأرتوماس» P. Larthomas الصيغة الناضجة له خصوصا وأن سؤال البويتيقا عند هذا الباحث لا يطرح بمنأى عن السؤال الابستيمولوجي حيث الثنائية الأجناسية: الأدب / الفن محكومة إبستيمولوجيا بثنائية: المكتوب / المقول: L'écrit et le dit، ومحمد أبو العلا وهو يتمثل هذه الخلفية النظرية قد قاده الوعي بخصوصية الفعل المسرحي من جهة وبالمقاربة التي يمليها المشروع القرائي لـ (لارتوماس) من جهة أخرى إلى مواكبة الطرح الجديد لسؤال التجنيس بالنسبة للمسرح منطلقا في دعمه هذا المشروع وتعميقه من المفهوم الجديد للغة والدرامية التي تتجاوز حدودها اللسانية لتتمظهر في وظائف وأنساق دالة لها سمات تواصلية وسيمائية مغايرة وبالتالي فإن اللغة الدرامية من المنظور الذي ينطلق منه الباحث تشتغل باعتبارها بنيات تدليلية «مسننة» بقرار فردي من جانب المبدع ولذلك فإن الاشتغال على اللغة الدرامية هي مقاربة مطالبة باختراق الأنساق التكوينية لهذه اللغات من أجل سميأتها أي ترهينها في أنساق علاماتية دالة وهنا يكمن أحد رهانات البحث ما دامت استراتيجية «التدليل» في الأنساق غير اللسانية لا تتوفر دائما على الحد الأدنى من التسنين الثقافي على خلاف اللغة الطبيعية التي تظل في جميع الأحوال ممتلكة لنسيج ثقافي يتيح الإمساك بالحد الممكن من الكفاية

التحليلية والتأويلية لخطابها وهذا ما يفسر أن هذا النوع من المقاربات المشتغلة على اللغة الدرامية كانت تواجه ضمن العوائق الإبستيمولوجية والنقدية انفلات سنتها الثقافي خصوصا وأن مثل هذه الأبحاث والمقاربات لا تستند على القدر الكافي من التراكم النقدي كما هو الشأن بالنسبة للغات الطبيعية هذا بالإضافة إلى الصعوبات الناتجة عن تعدد المرجعيات والحقول المعرفية المؤسسة لشعرية الخطاب المسرحي مادامت اللغات الدرامية هي علامات ذات طبيعة مغايرة: ايقونية ، صورولوجية، إيمائية فوتولوجية... ومع اختلاف المرجعيات والخصوصيات تختلف أيضا آليات القراءة وأجهزتها المفاهيمية. وكل ذلك يجعل البحث وهو يبني موضوعه النقدي في مقاربة اللغة الدرامية لا يخلو من الجرأة في التحليل والمساءلة.

وفي انسجام مع هذا المسعى الموجه لإعادة التفكير في الشعرية المسرحية نراه يذهب أبعد من ذلك في استثمار هذا المعطى الشعري فيفتح أفقا ممكنا لتناص أجناسي يصل المسرح بالرواية، مستحضرا في ذلك الانساغ التخييلية والجمالية الداعمة لفرضية اندغام وتساكن الخطابين وبالتالي الانغماس في قراءة عاشقة تتلذذ ولائم الحفر في شعرية مفتوحة يلتقي فيها المسرحي والروائي في مسالك عبورية متواشحة.

وبهذا كله يكون المعطى الشعري في هذه الدراسة بوصفه مكونا مفكرا فيه من داخل النظرية من جهة ومن حيث هو موضوع الممارسة تحليلية قرائية من جهة ثانية فضاء لتعميق التفكير في «جينيالوجيا» الانساق التخييلية والرمزية والدفع بها إلى استعادة تقاطباتها وعلائقها الأولى المنسية والمتوارية بتأثير من البويتيقيا الكلاسية وبعض امتداداتها اللاحقة.

❖- قراءة النص: بين سلطة «البويتيقي» وسلطة النقدي:

إذا كان رهان الشعرية الذي حددناه سابقا قد عكس لدى الباحث هاجس توسيع الهوية الأجناسية للنص المسرحي ومحاولة تبديد أوهام تلك القراءات الانطباعية التبسيطية التي جعلت من جسد الإرسالية المسرحية فضاء لتقطيعات أدبية مبتسرة، فأحد الرهانات الموازية الثاوية في هذا الدراسة تتمثل في المتن النصي موضوع البحث ومدى قابليته لاستيعاب الأسئلة النقدية المؤسسة لخطابه. فقد حاول الباحث منذ البداية أن يقنع بالمسوغات التي كانت وراء اختياره للنصوص، وهي مسوغات على الرغم من وجاهتها وقوتها الإقناعية، إلا أنها في الوقت نفسه لا تخلو من مغامرة، وبيان ذلك في تمظهرين أساسيين:

١- اعتماد توليفة نصية هجينة بسبب الفارق الزمني أولا (لا يهم الفارق المكاني) حيث تتجاوز على سبيل المثال في المسرح العبثي نصوصا تفصل بينها مسافة زمنية تتجاوز أحيانا ثلاثين سنة، هذا بالإضافة إلى عامل الإبدال الجمالي والفني المؤطر للتجارب المنتمية لهذا الاتجاه حيث يتجاوز مرة أخرى على هذا المستوى كاتب من عيار ثقيل مثل توفيق الحكيم وكتاب آخرين أقل حضورا على الساحة. وهذا إن لم يكن بمعيار الخصوصية النوعية - وهذا مؤكد - فهو محسوم بمعيار التراكم الكمي، فضلا عن المعيار الإستوريوغرافي وضمنه الفينوغرافي(٢).

٢- محاولة تكسير الحدود بين النقدي والبويتيقي، ويتم ذلك باستحضار نظرية المسرح العبثي بمفاهيمها ومقولاتها المنحدرة من الدرس النقدي الغربي، فيمضي الباحث في كشوفات نقدية مغامرا داخل تحققات نصية ممحصا ومدققا وموسعا ومضيفا، وربما تتسع حدود المغامرة حين يراهن على استعادة شعرية المسرح العبثي لينتج خطابه النقدي من داخل هذه الشعرية. ولعل هذا هو ما يفسر أن العبثي الحاضر في نظرية المسرح أي في نصه الجامع (Architexte) هو ما سيحاول الباحث الإمساك به في تحققات نصية راهن على قدرة موادها التخييلية على استضمار قيمه النوعية. فهل سؤال البويتيقي والنقدي هنا مفكر فيه بوعي مسبق؟ وبمعنى آخر ما الذي يجعل العبثي على سبيل المثال يكرر نموذجه النوعي عند بهجاجي أو رجاء عالم أو عبد الجبار المختار؟ أي ما هي اشتراطات الوعي النقدي والجمالي المسوغ لهذه العودة إلى رحم المرحلة التأسيسية (توفيق الحكيم)؟ هل هي الرغبة في التنويع والإضافة؟ هل هي الإنتاجية والمساءلة؟ هل هي رغبة في استنبات تجربة لم تستكمل مقومات تشكلها في زحمة الإبدالات المتسارعة في مشهدنا الإبداعي؟ أم أن العبث هو هذه التجربة الأكثر قدرة على قراءة أو إعادة قراءة اختلالات واقعنا «اللامعقول» واستنطاقه في عبثيته وتصدعاته؟ وفي سؤال جامع: هل تجربة المسرح العبثي بهذه العودة أو الامتداد مبررة تاريخيا وإجماليا؟

❖- لذة العبور من النصي إلى الجمالي:

حين يتحدث الدكتور يونس الوليدي في تقديمه لهذا الكتاب عن لذة النص وسحر العرض من حيث هما سمتان مميزتان للفعل المسرحي، وكيف شكلتا أحد الانشغالات الأساسية في عمل الباحث محمد أبو العلا، فهذه إشارة واضحة إلى ما توافر للباحث من حس نقدي وجمالي لإدراك آليات الإنتاج المسرحي وطرائق تشكله، وهذا ما برهنت عليه الدراسة في كل مراحل التحليل والقراءة، فهي بقدر ما تنضبط لآليات البحث العلمي وصرامته الأكاديمية، بقدر ما تنخرط في قراءة عاشقة تتلذذ جماليات هذا الفن واشتهاءاته. إنها قراءة مزدوجة: قراءة في الكتابة (النص) وقراءة في «اللعب» (العرض). وفي تضاعيف هذه الازدواجية يكون على الباحث أن يستنطق كل العلامات الممكنة والمتواترة عبر سيرورة الإنتاج والتلقي سواء اللسانية منها أو غير اللسانية.

لذلك فالقراءة تنتج لذتها عبر ارتحالات مستمرة داخل مجموع مكونات الفعل المسرحي بشقيه النصي والركحي، حيث تتحول كل عناصره إلى لغة ناطقة وتتحول القراءة إلى عملية كشف عن مكامن الغواية في هذه العناصر. وهكذا فإن خطاب اللذة بالمفهوم الذي تشي به القراءة الثاوية في هذه الدراسة يمكن رصده في مظاهر هي:

١- الانزياح باللغة الدرامية في كثير من أنماطها عن تمظهرها اللساني لإضاءة اشتغالاتها السيميائية أي قراءتها كعلامات دالة «مسميأة».

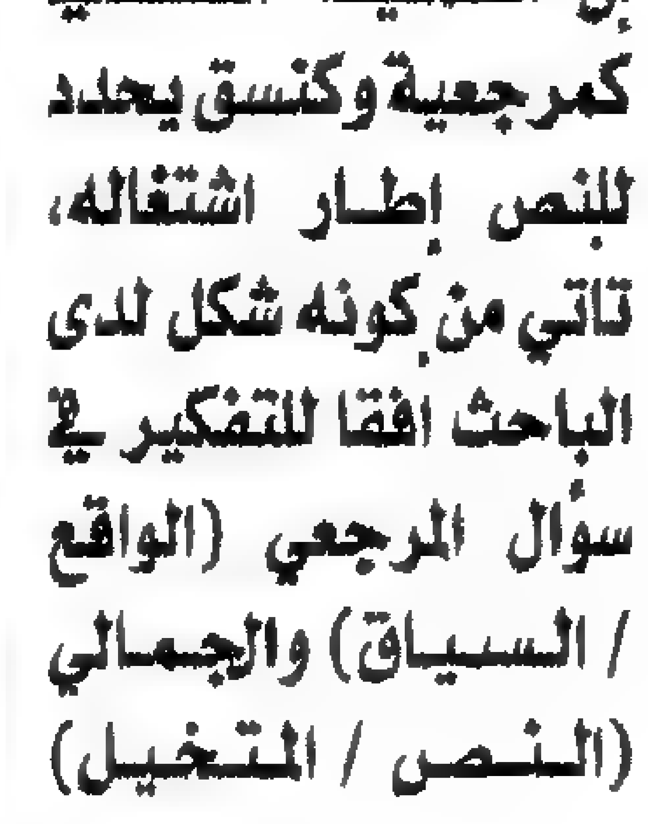
٢- كشف أشكال التواظف بين الإرساليتين اللسانية والبصرية حيث

ينضفر التخييلي والأيقوني ويتعاضد الصوتي والإيمائي...

٣- ارتهان القراءة بالكشف عن تراسل مجموعة من الجماليات المتواشجة داخل العمل المسرحي ما دام الإبداع في هذا المجال هو سيرورة اشتغالات تبني معمارها الجمالي والخطابي منذ أول بذرة للمتخيل تندلق في ذهن الكاتب ثم ما تزال تتنامى على الفضاء الورقي قبل أن تنطلق راصدة لحظات تحققها التداولي المفترض.

***- الخطاب النقدي: المرجعية، المنهج وبناء الأنساق:**

يمكن القول إن أحد الأسئلة الأساسية في هذه الدراسة هو سؤال المعرفة النقدية والأنساق المؤسسة لخطابها. وهنا أهمية المرجعية النظرية التي بنى عليها الباحث أطروحته والتي شكلت نظرية المسرح الغربي دعاماتها الأساسية، حيث حاول أن يقربنا إلى نقاشاتها قبل أن يمضي في تصريف تمثلاتها ومفاهيمها في قراءات نصية تحليلية، ووعيا من الباحث بالخلفيات النظرية والابستمولوجية لهذه المرجعية، فإن عمله لم يكن يتغيا إعادة إنتاج النظرية والخوض في متاهاتها وجدالاتها، بل كان هدفه بالأساس بناء رؤية نقدية لقراءة النص المسرحي. لذلك نراه حين يدير ذلك النقاش النظري لشعرية المسرح ويستحضر اجتهادات مجموعة من منظريها (لارتوماس، اوبرسفلد، بافيس، كاوزن، كير إيلام...) فإنه كان يسعى إلى بناء تصور محدد يموقع داخله مشروعه النقدي ليتأسس على خلفية المعرفة التي راكمها هذا التأمل في النظرية وأطرها المرجعية تصور نقدي يروم ضمن اواليات وعيه كشف العلاقات الواصلة بين النص وأنساقه الدالة، ومن هذا المنظور فإن التفكير في النص من داخل نسقه المرجعي هو استراتيجية لضبط السياقات المؤطرة للنصوص وبالتالي الوصول إلى فهم ممكن لشروط انتاجها، وهذا ما تراهن عليه الدراسة في تأطيرها للنصوص داخل كليات نقدية مثل: المسرح العبثي، التراثي، التأصيل التجريب... هذه المقولات التي تشتغل باعتبارها بنيات ناظمة تضيء مختلف الأنساق المحددة لمقروئية النص وتشكلاته التخييلية


إن أهمية الثقافي كمرجعية وكنسق يحدد للنص إطار اشتغاله، تأتي من كونه شكل لدى الباحث أفقا للتفكير في سؤال المرجعي (الواقع / السياق) والجمالي (النص / المتخيل)

والخطابية، وهكذا يمكن رصد نسقين على الأقل مما تشف عنه الدراسة:

- نسق بتمظهر سوسيوثقافي: ويختزل إحدى المرجعيات المنتجة لخطاب التأصيل وضمنه المسرح التراثي وهي «الهوية» بوصفها مرجعية لها سلطة إبداعية تروم لدى المبدع المسرحي انتاج وعي جمالي عن «أناه» الثقافي والحضاري ومنه شرط المثاقفة المؤطر لعلاقته مع الآخر.

إن أهمية الثقافي كمرجعية وكنسق يحدد للنص إطار اشتغاله، تأتي من كونه شكل لدى الباحث أفقا للتفكير في سؤال المرجعي (الواقع / السياق) والجمالي (النص / المتخيل) وهذا بالنظر إلى الاختيار النقدي الذي رسمه لعمله هو إجراء منهجي لتجذير النص داخل مقامه السوسيوثقافي حتى تتبلور للقراءة أرضية للتفكير أي أن يكون لها نسق تنتج من داخله خطابها.

- نسق بتمظهر جمالي: باستحضارنا لجانب من الجهاز المفاهيمي الذي يؤطر عمل الباحث مثل (العبثي، التراثي، التأصيل، التجريب...)، نكون حيال صيغ / مفاهيم تختزل مقولات جمالية هي مدار المقاربة النقدية في هذه الدراسة. والباحث من هذا المنطلق يبدو متمسكا بقناعته النقدية التي يفترض معها أن كل تجربة في الكتابة (عبثية، تراثية...) تمتلك نسقها الجمالي وبصورة أوسع الشعري أي مجموع المعايير المكونة لجامعها النصي، وبأن كل مقاربة لهذه التجربة هي بحث في الكفاية النصية التي تجعل التجربة منسجمة أو غير منسجمة مع هذه المنظومة الكلية التي تنتمي إليها.

وإذ نتصور أن الدراسة التي أنجزها الباحث قد راهنت على قيمة النسق كمرجعية للتفكير والرؤية، فإن ذلك لا يعني الخضوع في التحليل لسلطة النموذج والجاهز وممارسة قراءة إسقاطية متعالية تتلذذ شطحات النظرية وغواياتها وتجعل النص بالتالي أسير هذه اللذة، بل إن استحضار النسق كان يجد دائما مبرره العلمي عند الباحث في تمثل رؤية شمولية تسترشد بها القراءة وترسم على أساسها فرضيات واستراتيجيات كفيلة بدمج النصوص في بنيات كبرى تمنحها معناها وتكشف شروط تشكلها عندما تتحول مع القراءة إلى كتابة تحكي سيرتها وتستعيد أنساغ كينونتها الأولى.

وعند قراءتنا للدراسة يتضح أن المنهج الذي رسمه الباحث لعمله ينسجم مع هذه الرؤية ويدعمها، فبغض النظر عن التناول الأكاديمي الحاضر بوضوح في هذا العمل، فإنه على مستوى الإجراء التحليلي قد عمل على تدبير قراءته على قاعدة تسمح له من جهة بتفكيك النصوص واستنطاق حمولاتها وبنياتها الصغرى ثم إعادة تركيبها ثانية في حصائل تتقصد الإجابة على أسئلة أو اختبار فرضيات، وهو في كل ذلك لا يكف عن استدعاء الأنساق وكشف العلائق الحوارية بين النصوص سواء منها تلك التي يشتغل عليها مباشرة، أو تلك الغائبة / الحاضرة عبر تداعياتها التناصية، لنكون أمام قراءة حفرية تستمد جانبا من قيمتها المعرفية والنقدية من هذا السفر الدائم في أمشاج الكتابة وأبنيتها التخييلية والفكرية، حيث الدراسة مفتوحة باستمرار وفي كل أشواطها على سلسلة توسيعات تستدعي إحالات مرجعية سواء أكانت نصية أو نقدية أو معرفية، يتم توظيفها لإضاءة مختلف أشكال الحوار بين القراءة وأنساقها المتاخمة.

أما على مستوى النظرية النقدية، فإن الباحث على الرغم من أنه لم يعلن بشكل مباشر عن نظرية محددة ترسم حدودا لتفكيره النقدي، إلا أن خصوصية الخطاب المسرحي والنقاش المستفيض الذي خاضه في هذا الجانب يكشف عن انشغاله بالنظرية السيميائية، سيما وأن المسرح في بنيته هو موضوع سيميولوجي بما يعتمده

من أنساق علاماتية ذات إرساليات دالة. ومن هذا الموقع يأتي اهتمام الباحث باجتهادات المنظر المسرحي (لارتوماس) مع بعض الروافد النظرية المتاخمة (حلقة براغ) ليقدم المبرر الملائم لهذا الاختيار، وإن كان الباحث في تعامله مع هذه المرجعيات لا يبدو متمسكا بالجانب السيميائي دون غيره ما دام العمل المسرحي كما يتمثله يستوعب تخصصات متعددة، خصوصا وأن الباحث قد راهن منذ البداية على الدفع بعمله في اتجاه فك العزلة الأدبية عن الخطاب الدرامي ومن ثم السير به خلافا للنظرية النقدية التقليدية في منحى النظريات المنتهكة للتجنيس الأحادي. وبهذا كله كانت قراءته تجترح مسارات موسعة تمتح من أصول مرجعية عدة وفق ما يكفل الاستجابة لخصوصية النص الدرامي في تركيباته وبنياته المتنوعة.

بعد هذه اللحظات من التأمل التي يتيح الكتاب استحضارها، يتضح أن مدار التحليل والذي يشرعه يؤكد ضمن انشغالاته الأساسية أهمية سؤالين متضافرين: سؤال النقد وسؤال الثقافة. الأول كأفق لإنتاج المعرفة وبناء الأنساق، والثاني من حيث هو فضاء للتفكير في الذات والكينونة، ولينتج بالتالي من جدل السؤالين كتابة «طرسية» تنغمس في عالم النص وتحاور علاماته، ولكن من داخل عالمنا وبتقاطب شفاف يصل الجمالي بالمرجعي.

بخصوص الشق النقدي فإن أهميته تتأكد في كون الدراسة في جانب منها ظلت تراوح مكانها بين أن تنتج خطابها على خلفية السؤال النقدي التقليدي (نموذج ذلك قراءة مسرحية: يا طالع الشجرة من زاوية سؤال «العبث» المستهلك قرائيا)، وبين أن تعمل على تحيين لسؤال نفسه في سياقات قرائية جديدة (نصوص كل من: بهجاجي، رجاء عالم، عبد الجبار المختار). فما هو المبرر النقدي الذي يدفع الباحث إلى التورط في هذا الخطاب الاستهلاكي؟ هل هو الرغبة في تفجير «للمكتبن» (Scriptiblr) من داخل «المقرأن» (Lisible) بالمفهوم البارثي(٣)؟ (حالة نص يا طالع الشجرة). أم هو بالعكس تفجير للمقرأن (سؤال العبث) من داخل المكتبن (نصوص بهجاجي والمجموعة المذكورة)؟.

في هذا الجانب من المغامرة التي يقتحمها الباحث نكون إزاء وضعين نقديين خاضهما بكثير من الجرأة: وضع يشتغل على خلفية الاستهلاك القرائي كما فعل الباحث حين اختار أن يركب هذه المغامرة الجريئة فيتورط في قراءة نصية «لتيمة» مستهلكة نقديا (اذكر على سبيل المثال الدكتور حسن المنيعي الذي ظل يشتغل لأمد طويل على تيمة العبث في نص «يا طالع الشجرة» من خلال محاضراته القيمة لفائدة طلبة الجامعة). هذا فيما الوضع الثاني هو حالة قراءة تسائل نصوصا آنية ولكن بمرجعية نقدية سابقة (العبث بنصه الجامع والمرتهن نظريا ونقديا بسياق تاريخي محدد، وفي الحالتين معا نحن أمام قراءة هدفها بالتأكيد هو بناء مشروعها النقدي على فاعلية التحليل النصي وليس على نموذج نظري أو نقدي جاهز.)

وإذا كان مسرح العبث بهذه الصورة قد ظل يتكئ بشكل أو بآخر على مقولات نقدية (العبث في سياقه النقدي المحدد سابقا) يكررها أحيانا وينزاح عنها أحيانا أخرى، فإن المسرح التراثي كان يتأسس في غياب نظرية متكاملة وواضحة المعالم حول تجربة التأصيل إذا ما استثنينا بعض التأملات النقدية المتفرقة هنا وهناك في أنحاء من الوطن العربي غير أن هذه الإسهامات على الرغم من قيمتها العلمية قد ظلت كما تؤكد شهادة أحد رموزها مجرد اقتراحات إن لم تكن تكرارا لما هو سائد من ممارسات في الغرب(٤). ولعل هذا الوضع غير المتجانس هو ما كان يفرض على الباحث محمد أبو العلا أن يتعامل مع النموذجين: العبثي والتراثي بمنظورين مختلفين:

إذا كان مسرح العبث قد ظل يتكئ على مقولات نقدية، فإن المسرح التراثي كان يتأسس في غياب نظرية متكاملة

منظور ازدواجي بخصوص النص العبثي حيث القراءة هي فضاء لحوار النص والنظرية ومنظور شبه أحادي محكوم بسلطة النص أكثر من غيره، وهي وضعية النص التراثي، والفرق الأساسي بين المنظورين أن الأول يقدم صيغة من الصيغ الممكنة لتصبح القراءة أداة لتعميق النظرية وتوسيع أفقها في حين يتجه الثاني إلى أن يكون أحد الإسهامات الممكنة لبناء نظرية تبحث عن مشروعها التأسيسي.

أما بخصوص الشق الثقافي لأسئلة هذه الدراسة، فهو كما قدمنا قد ارتبط بخطاب التأصيل الذي لم يكن في منحاه الثقافي سوى صيغة لسؤال الذات والهوية المطروح في سياق الكشف عن تأثيرات المؤسسة الثقافية في إنتاج أنساقها الرمزية(٥) وهو ما يجد تشخيصه النقدي في هذه القراءة من خلال حضور مفهوم التأصيل كتصور للكتابة في الخطاب الميتامسرحي بخطاطاته ومدوناته المنتجة لوعي المبدع ومعرفته الخلفية. وهكذا فإن اشتغال سؤال الذات والهوية كخطاب له شروط وعي معينة يجعل الممارسة النقدية في هذه الدراسة تبنى بناء إشكاليا في جانب منها حيث إن قراءة الإبداع في ضوء المعطى الثقافي هي قراءة لخطاب له مآزقه ما دام تمثل المبدع لشرطه الثقافي هذا لا يخلو دائما من توترات بسبب ما يضمره من اسقاطات ذاتية أو إيديولوجية تظل حاضرة في وعي أو لاوعي هذا المبدع في إنتاجه لخطابه. وعندها كان على الدراسة وهي تسائل الإبداع / النص أن تتحول في مرحلة من مراحلها من بحث في تشكلات الخطاب إلى بحث في تشكلات الوعي. والمثال القريب إلينا دائما في هذه الدراسة هو خطاب التأصيل الذي لم يكن تمثله يتم دائما بوعي عميق لدى المبدع المسرحي أمام إرغامات الشرط الذاتي والتباساته.

وهذا بصورة عامة قد جعل الإشكالية النقدية إشكالية معرفة انفلت منها موضوعها ما دام أن كل قراءة لخطاب النص في ضوء هذه الشروط تفرض بالضرورة قراءة لخطابها الميتانصي وهو ما يعني بشكل ما تماهي الحدود بين الذات النصية والذات المبدعة.



❖ كاتب من المغرب

ثنائية الوهم والحلم في ديوان «وهج الليلة السابعة» للشاعر المغربي محمد فريد الرياحي


أحمد القـاطـي *

محمد فريد الرياحي شاعر مغربي أصيل، كانت مهرجانات الشعر والأغنية التي انعقدت في تازة في السنوات الخوالي مناسبة طيبة مكنتني من التعرف عليه ومعرفته عن قرب، وبالتالي تمتين أواصر الأخوة والصداقة في ما بيني وبينه إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من السمو والرقي والنبل. وكثيرا عندما كان يأتي إلى تازة في ما ذكر آنفا، كنا نلازم بعضنا البعض طيلة أيام المهرجانات، عن عفوية، وربما عن إحساس، براحة نفسية نابعة من الارتياح للآخر. وتلك اللقاءات السابقة، أسعفتني أيضا كي أكتشف إنسانيته، ونبله، وأخلاقه الفاضلة، وتسامحه، وتواضعه وترفعه لما يقتضي الترفع ذلك، هذا من جهة ومن جهة أخرى، أسعفتني أيضا كي أعرف انطوائيته، وانزواءه في الأوقات التي كانت تحتم علينا الافتراق من جهة أخرى. ولا شك أن ذلك الانطواء كانت له أسبابه الذاتية الحارقة الجارفة الشاجية بالنسبة للشاعر، وهي التي سوف أحاول الآن استشفافها من خلال ديوانه الجديد الموسوم بـ « وهج الليلة السابعة». (١) وقبل الغوص في عالمه الشعري الغني بالدلالات والإيحاءات والمعاني العميقة، أود أن أقف قليلا عند العنوان باعتباره عتبة النص ومفتاحه (٢) حيث اعتمد فيه الشاعر على الجملة الاسمية، هذه الجملة التي اختارها عن وعي ينم عن رهافة حسه لكي تختزل لنا مدى المعاناة الرهيبة التي كابدها جراء المرض(٣) والتي كادت أن تعصف بحياته لولا الألطاف الإلهية كما جاء على لسانه في مستهل الديوان.

ما قبل المرض: صورة للشاعر على ظهر الغلاف، ناطقة عن النعيم ورغد العيش الذي كان يتنعم به ويتقلب في خيراته، وليس ذلك بغريب لأنه معروف عنه أنه ينتمي إلى أسرة مثقفة غنية ميسورة الحال. وهذا هو الذي حدا بالشاعر إلى أن يتحدث عن هذه المرحلة الزاهية من فترات حياته واصفا نفسه بالطفل الأروع (٤) مكررا تلك الجملة ثماني مرات، والتكرار هنا الغرض الأساس منه هو تأكيد المعنى حتى يترسخ في ذهن القارئ كي يكون فكرة عن حياة البحبوحة التي عاشها والتي وسمت طفولته البريئة، ومن أجل تهيئته للآتي، للغد الأسود الحالك القاتم المتمثل في مرض الشاعر بمرض الوهم والوساوس التي انهالت عليه وحولت حياته رأسا على عقب، ولازمته دهرا طويلا، وكانت قاب قوسين أو أدنى من هلاكه وإصابته بالجنون. يقول:

كان ذاك اليوم من أيامه دهرا طويلا
كان ذاك اليوم من أيامه يوما عبوسا
قمطريرا
ريحه الهوجاء ألقت
في غيابات الحنايا زمهريرا
فذوى ما
كان في الإدراك روحا
......
وهوى ما
كان من سحر الليالي
والأمالي (٥)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي استبد بعقل الشاعر فحول حياته إلى جحيم لا يطاق، حيث أصبح كابوسا مخيفا ومقلقا لازمه أينما حل وارتحل، يرحل في ذاته إلى ذاته، وهو ما جعله يردده في أكثر من مكان في هذه القصيدة (٦) إنه الفاجعة، والطامة الكبرى التي نغصت عليه حياته، وأفقدته صبره مما دفعه إلى القول:

ما لهذا الوهم يا صاحبتي يرحل في الذات إلى
الذات وما في الذات إلا
وهج الحلم المجدد
ما لهذا الوهم يا صاحبتي يجرفني
ما لهذا الوهم لا يهجرني (٧)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي تملك الشاعر، فأصدر آهاته وتأوهاته من شدة ضيقه وتضايقه منه لكونه كان جرارا عرمرما مؤثرا في نفسه، لا يفارقه إلا لماما لكي يعود من جديد. يقول:

أيها الشاعر قد جاءتك أوهام من الليل قبيلا
جاءك الحلم على أشلائه العطشى قتيلا
جاءك الليل فما ترتد أوهامك إلا
حين يغفو الجرح في الحس قليلا.(٨)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي جرعه كل أصناف المرارة والأحزان والأشجان فجعله يصدح شاكيا همه وغمه الذي ألم به، وأذهب النوم عن جفنيه وحرمه حلاوة وطلاوة وطراوة البذخ الذي عاشه في طفولته. يقول:

كنت أمشي
بين ما كان من الإبحار يجري
في اشتعالي
بجنون الخضرة الزرقاء في الحلم المندى
والذي يجرفني في
غربة الليل من الوهم المسهد. (٩)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي كانت تشتد وطأته على الشاعر صيفا، وفي المقابل كان الشاعر يمشي، كان يقاوم في عناد وإصرار، كان يمشي، كان يمشي وهذا مؤشر إيجابي، لأنه لم يستسلم، ولم يعلن عن اندحاره، وعن رضوخه للأمر الواقع، نعم إنه كان يمشي، كان يغدو ويروح، في صيف قائظ يقطع الأنفاس آه. يقول:

كنت أمشي
في لهيب الصيف آه
من لهيب الصيف في موج غدوي
ورواحي
كنت أمشي (١٠)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي بلغ ذروته في الليلة السابعة، فاشتدت الأحزان على الشاعر، وتكاثرت كالطوفان الجارف الذي لا عاصم منه، إلى درجة أنه وهو يمشي في الشارع العام كالمجنون لم يعد يعر أي اهتمام للناس من حوله، فهو الموجود لا أحد سواه. يقول:

الناس حولي
من جنوني
يتوارون وكان الوقت في أنحاء ذاتي
يتجدد (١١)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي يذكره، ويتذكره الشاعر بمرارة وحرقة بالغة لا تكاد تفارق مخيلته، هذا الوهم الذي فرض عليه العزلة والانطواء والهذيان خصوصا عندما كان يلج المقهى، ويجلس في ركن، فيلاحظ العيون وهي تطارده وترمقه. يقول:

إنه ما زال يذكر
وحشة المقهى وريح القهوة الليلاء في الركن
المحير
وعيونا في الدخان
ترمق الشاعر في الركن المعنى
يشرب القهوة سقما
في عرام الهذيان (١٢)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي جعل أصدقاء الشاعر يتخلون عنه ويهجرونه، كي يعمقوا من جراحاته في أوج ليلته السابعة المتوهجة، نعم إنه لا يزال يذكر ذلك الغدر المدبر، وتلك الردة الكبرى. يقول:

إنني ما زلت أذكر
ردة الأصحاب عني
وفلولا من خيالات المدى تسخر مني
وهيام البحر بالظل وغدرا
من جنون الردة الكبرى وصبحا
قد تمطى (١٣)

وفي مقابل الردة الكبرى لأصدقائه الذين كان في أمس الحاجة إليهم، كي يقفوا إلى جانبه في محنته الجليلة، ويخففوا من أتراحه وأحزانه وكلومه، لم يعاملهم بالمثل، بل أوكل أمره إلى خالقه، وحاول أن يغسل قلبه المفتون بفاتحة النسيان. يقول:

أخرج ما في الصدر المسنون
من الأدران
اغسل ما بالقلب المفتون
من الأحزان بفاتحة النسيان. (١٤)

سبق أن تمت الإشارة آنفا إلى أن الديوان القصيدة تتوزعه ثنائية الوهم والحلم، وفي ما مضى من تحليل تطرقت إلى الوهم وما أوقعه من كلوم غائرة في ذات ونفس الشاعر، حيث كان على شفا حفرة من الجنون، ولكن الألطاف الإلهية كانت رحيمة به فأنقذته من هلاك مبين. فماذا عن الحلم الذي تكرر في الديوان أكثر من تكرر الوهم فيه؟ (١٥). أحلام الشاعر بدأت عندما كان طفلا رائعا بريئا مسالما يدري كنه الألوان، بدأت صغيرة بسيطة وهو يجري، ويدري ولا يدري، ولكن على الرغم من صغرها وبساطتها سوف يكون لها شأن بالنسبة إليه عندما يشتد عوده، وهي التي سوف تسعفه فتكون سلاحه الذي واجه به مصيره وحيدا، ودرأ به أعداءه الشامتين. يقول:

الطفل الأروع يسري
في أشتات اللون الشاحب في ليل الأنواء
أحلام الطفل الأروع حبات
من إشراق البحر الموزون
تطير فويق الأنداء. (١٦)

مما لا شك فيه أن الشاعر قد عنى بـ « حبات من إشراق البحر الموزون » الشعر، ففيه وجد ضالته المنشودة، ومتنفسه الوحيد الذي كان من خلاله ينفس عن روحه الهموم والظنون، ويطرد عنها قدر المستطاع، زحف الهواجس والجنون. يقول:

رب إني
لبستني همة الشعر وبالشعر اكتفيت
ليس في الهمة إلا الشعر موزونا بما في
خلوة الذات من الحرف نويت. (١٧)

نعم إن الشاعر يحلم، والحلم حق مشروع لكل واحد من الأنام. من حقه أن يحلم، ومن حقه في أحلامه، وبواسطة بلسم الشعر أن يداوي جراحاته وكلومه التي لازمته طويلا، فعمقت مأساته، وزلزلت كيانه، وهوت به إلى الجحيم. لقد كان الشعر ملاذه كلما ضل الطريق، وكلما اشتد وقع النكسة الكبرى عليه. يقول:

ليس لي في
فورة الأحلام إلا الشعر موزونا بما في
مدد النجوى وعيت. (١٨)

وبالإضافة إلى الشعر، فقد لاذ الشاعر بربه، لما عيل صبره، ولم يعد إلى الصبر من مزيد، عاد إليه متضرعا متوسلا مبتهلا ساجدا آملا في رحمته التي وسعت كل شيء. آملا في أن يرفع عنه البلاء الذي أرقه وأرهقه وأقلقه وأشقاه الشقاء الذي جرعه من المرارة أصنافا وألوانا لا تحصى. آملا في أن يزول الليل، ويعود الصحو إلى اللحن المصفى. وبالفعل لم يخب ظن الشاعر، إذ أعاد الله إليه عافيته، وصحو الليالي الغابرة. يقول:

ها أنا أصحو فلا شيء يحد المد الطالع
من
دائرة الوثبة لا شيء يشد الدفقة الخضراء
في
سد من الردة لا شيء يصد الشاعر
المولود في رائعة الشعر المقفى
عن منارات من الحلم الذي أوفى فوفى. (١٩)

نعم لقد لجأ الشاعر إلى الشعر، وإلى الله، أفضل ما يمكن أن يلجأ إليه المرء وقت الإحن، فكان له ما أراد، حيث تحقق حلمه في الشفاء من الداء اللعين الذي كاد أن يعصف بكيانه، ويلقي به في الهاوية، ليعود إلى نشاطه المعتاد، ويواصل عطاءه الوقاد، مستمدا طاقته من اقتداره، ومن إصراره على المشي، لا شيء غير المشي. يقول:

واصطفيت الفجر إيذانا بإبكاري وإبحاري
وفتحا
لزمانات انتظاري
واقتداري
وانتشاري
إنني للصحو في عنف ادكاري
وانتصاري
أيها الحلم مشيت. (٢٠)

وفي الختام لا يسعني إلا أن أهنىء صديقي الشاعر على صدور ديوانه الجديد الذي كان موضوع هذه القراءة، وعلى تماثله للشفاء، وعودته إلى حالته الطبيعية كي يمارس حياته بشكل طبيعي، بعيدا عن الأوهام والآهات والأنات، قريبا من الواقع والأفراح والمسرات.

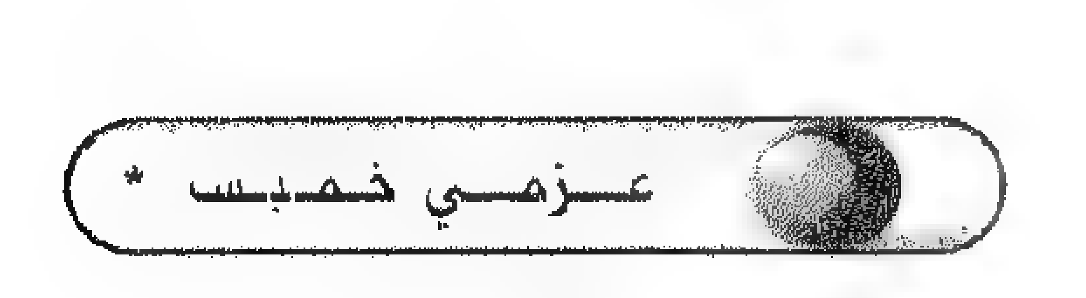
* كاتب من المغرب

هــوامش:

١- وهج الليلة السابعة: ديوان شعري للشاعر المغربي محمد فريد الرياحي. صدر عن مطبعة فضالة بالمحمدية سنة ٢٠٠٥م
٢- مساءلة الحداثة: ص: ١١٥ كتاب الشهر ٥ سلسلة شراع نجيب العوفي.
٣- وهج الليلة السابعة: ص: ٥ ط: ١
٤- نفسه: ص: ٧، ٨، ٩
٥- نفسه: ص: ١٠، ١١
٦- ترددت كلمة الوهم مفردة وجمعا في الديوان (١٣) مرة.
٧- نفسه: ص: ٥٢
٨- نفسه: ص: ٣٤-٣٥
٩- نفسه: ص: ٢٤
١٠- نفسه: ص: ٢٣
١١- نفسه: ص: ٢٢
١٢- نفسه ص: ١٢
١٣- نفسه ص: ٢٧
١٤- نفسه ص: ٢٠
١٥- ترددت كلمة الحلم مفردة وجمعا في الديوان (١٩) مرة
١٦- نفسه: ٧-٨
١٧- نفسه: ص: ٤٤
١٨- نفسه: ص: ٤٥
١٩- نفسه: ص: ٤٦
٢٠- نفسه: ص ٤٧-٤٨.







تقول احصائية عن الشعراء العرب المقيمين في مختلف دول أوروبا وأمريكا بالتحديد إن عددهم يبلغ ٧٥٠٠ شاعر يكتبون وينشرون نتاجاتهم في صحف عربية مهاجرة، أو في مجلات عربية محلية، ورقية والكترونية. وتجمعهم منتديات وتجمعات أدبية في أماكن إقامتهم. وإذا أضفنا الى هؤلاء كتّاب القصة والرواية والنقّاد، فإننا بإزاء عشرات الآلاف من الأدباء والكتّاب العرب الذين لم يسمع بهم أحد، ومنهم بالتأكيد نماذج رفيعة المستوى يحتلون مراكز أكاديمية مرموقة في الجامعات ومراكز الأبحاث في عواصم العالم الكبرى في امريكا وفرنسا واسبانيا وبريطانيا وسويسرا وألمانيا والسويد وغيرها.

في أوائل القرن العشرين عرف العالم العربي أمثال هؤلاء الأدباء والكتّاب الذين انتشروا على وجه الخصوص في امريكا الشمالية والجنوبية على أنهم (أدباء المهجر) واصطلح على تسمية نتاجهم (الأدب المهجري) أيضا. وقد حظي هذا الأدب ورموزه باهتمام كبير، وتخصص في دراسته كثير من النقاد والباحثين.

كان الأدب المهجري بشكل عام يتميز برومانسية واضحة، تحتشد فيه معاني الغربة والحنين وذكريات الطفولة والحزن على فراق الأوطان والأحبة، ذلك أن الهجرة في ذلك الزمان كانت بحد ذاتها قصة درامية رومانسية، حيث يستقل المهاجر ظهر الباخرة من موانئ المتوسط قاطعا البحار والمحيطات قبل أن تحط به الرحال على شواطئ نيويورك أو شواطئ البرازيل والأرجنتين والمكسيك وفنزويلا والتشيلي لتبدأ بعدها رحلة أخرى أكثر درامية من التنقل في تلك البقاع البعيدة بحثا عن العمل ولقمة العيش والتجول على الأقدام بين المدن والقرى لبيع الأقمشة والسلع المختلفة.

لم يكن المهاجر وقتها يفكر بالعودة الى وطنه إلا في أحلامه وخيالاته وأمانيه، وكانت رسائله الى أهله تصل بعد شهور ويتلقى الرد عليها بعد شهور أخرى.

كان المهجر يعني هجرة حقيقية الى أرض غريبة لا زاد فيها يهدهد القلب إلا الذكريات والحنين والأماني للتغلب على الشوق والوحدة والغربة والحزن ولوعة الفراق.

لذلك كانت تجمع نتاجات أدباء الرابطة القلمية في امريكا الشمالية والعصبة الأندلسية في امريكا الجنوبية سمات مشتركة واضحة، مبعثها دوافع الهجرة المتشابهة والتي كانت في معظمها الهروب من الحكم العثماني، وظروف المهجر الصعبة وندرة وسائل الإتصال.

ظروف المهاجرين الأوائل أضحت قصصا رومانسية تروى. فالبلاد التي كانت تصلها البواخر بعد شهور، أصبح الوصول لها يستغرق بضع ساعات، والرسائل البريدية تلاشت من قاموس المغتربين الذين أصبحوا ينصبون الكاميرات فوق أجهزة الكمبيوتر ليتواصلوا مع ذويهم بالصوت والصورة. ودوافع الهجرة لا تعد ولا تحصى: من البحث عن عمل، الى البحث عن حياة أفضل أو أكثر حرية أو إنسانية، الى الهروب من الفقر والقمع السياسي والكبت الإجتماعي، الى الرغبة في التغيير.

الملايين من المغتربين العرب في بلاد العالم والذين يضمون بين صفوفهم عشرات الآلاف من الأدباء والكتاب والمبدعين الذين قد تعثر عليهم على شبكات الإنترنت بالصدفة، أو تستضيفهم فضائية من الفضائيات، أو مؤتمر من المؤتمرات، ربما من الصعب اكتشاف ملامح مشتركة لأدبهم أو كتاباتهم، بل يمكن القول إن كتاباتهم لا رابط بينها. فكثير منهم يكتبون بلغات البلاد التي يقيمون بها ويحسبون أنفسهم على آدابها، ومفهوم الغربة والمهجر والمنفى أضحت له دلالات لا علاقة لها بالمفهوم القديم المرتبط بالوطن الأصل، حتى موضوعاتهم وأساليبهم وطرق تعبيرهم أخذت الكثير من آداب المجتمعات التي يقيمون فيها حتى من يكتب منهم بالعربية.

لا نستطيع أن نقول إن هناك أدبا مهجريا عربيا جديدا، ففراق الأوطان قد يكون قسريا حينا، لكنه في زماننا قد يكون حلما ومطلبا ملحا في كثير من الأحيان.

الغربة باختصار لم يعد لها علاقة بالجغرافيا

فالغربة.. غربة الروح !

و المهجر.. قد يكون بيتك الذي يؤويك !!

---

* كاتب اردني

شعرية الرواية وهاجس التجريب في «سُرادق الحلم والفجيعة» للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي


الخامسة علاوي*

سُرادق الحلم والفجيعة رواية لصاحبها عز الدين جلاوجي، اختار فيها الروائي أن يُغلّف الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد، والغرابة المقلقة والرعب المعنوي، ويُحيل على تساؤلات لا تسلم بأنّ العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا، ولكن ليكن ذلك على الأقل مؤقتا. لعل من أهم التساؤلات التي لا يفتأ القارئ لهذه الرواية يطرحها:**



– لماذا عرض الروائي روايته بهذا الشكل (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل نزوع الروائي إلى الكتابة بهذه الطريقة، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واجترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية؟

– لماذا العودة إلى الخطابات «الأليغورية»، هل ذلك مجرد اختيار اعتباطي أم هل هو اختيار مؤسَّس نحا إليه الكاتب نحوا لغايات دلالية تضيفها طبيعة الحيوانات الموظفة في الرواية؟

– لماذا استعار الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خُفي؟.. وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف؟

– لماذا هذا الكم الهائل من التناصات، وخاصة ما جاء منها على مستوى النص القرآني المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكّن من الإحاطة بها؟

مما لا شك فيه أن الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة وأخرى لم يتم الإفصاح عنها ستتضمنها هذه الدراسة التي نحاول من خلالها «استكشاف المجهول، واستكناه المعدوم»، طبعا إذا سلمنا جدلا أنّ «الكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات عبْر البراني الذي يبدو هو أيضا بعيدَ المنال، شديد المحال»، وسلمنا أيضا أنّه إذا استحوذت علَى الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة «فإنه لا يجد غير الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد»، وكأنّ عز الدين جلاوجي أدرك أخيرا أنّ النصوص المسرحية والقصص القصيرة لم تعد قادرة على استيعاب ما تطفح به نفسه من وهج الكتابة، لذلك راح يجرّب كتابة الرواية بحس روائي واع، وبإيمان جازم أنّ الكتابة في حقيقتها "خرق، و«أنّ قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل»، ولأجل ذلك جاءت روايته «سرادق الحلم والفجيعة» موضوع الدراسة فَلْتة في الرواية الجزائرية - إن جاز لنا أن نعتبرها كذلك -؛ لأنها خرجت عن تقاليد نوعها ونتاج عصرها وبيئتها؛ ذلك أنها جاءت معلنة تمردها – شكلا ومضمونا . على كل القوانين والقوالب التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية، فلا الشخصيات جاءت واضحة الملامح، ولا الأحداث تتم عن تسلسل منطقي وان كان نسبيا، ولا الزمن كان على وتيرة واحدة، أما اللغة فتارة تبدو بسيطة تحتضنها الجمل القصيرة (التي تتميز بها القصة عادة)، وتارة أخرى تأتي معتاصة تعتريها دلالات مختلفة يعجز حتى السياق عن تحديد واحدة منها ناهيك عن طابع الشعرية الذي يلف الرواية لغة وسردا.

ولعل هذا الصيغة التي اصطبغت بها الرواية هي في واقع الأمر مستوحاة من إيمان كاتبها بأنّ «الرواية هي ذلك الجنس الأدبي الذي يجدد إمكاناته التيماتيكية والتركيبية والأسلوبية... ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة. إنّ أي

«سرادق الحلم والفجيعة»

بناء تقدمه الرواية الجديدة يظل مؤقتا تتجاوزه إلى بناء آخر»، وأنّ الموضوع الروائي ذات متجددة لا موضوعات مألوفة كما تؤكد ذلك فرجينيا وولف في عبارتها الشهيرة.

ومن أجل ذلك جاءت روايته هذه على هذه الشاكلة تتصدر الخاتمة الصفحات الأولى بينما تؤجل المقدمة إلى آخر صفحة من الرواية، جامعة في عنوانها بين الحلم (لقاء الحبيبة نون) والفجيعة (انتظار الطوفان المهلك والمنقذ في آن واحد) وما أشبه هذا الطوفان بالطوفان الذي أهلك قوم نوح عليه السلام، وفي ذلك قلب لموازين الخطاب الروائي. فهل يمكن عدّ هذا الخرق من الكاتب تطعيما للخطاب الروائي التجريبي في الجزائر بهذا النموذج الحسي، أم هل هو مجرد خرق اعتباطي لا يسعى الروائي من ورائه إلا إلى «الاستجابة لأنانية الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرغبة، وارتعاشات الجسد» – على حد تعبير عبد الملك مرتاض. بكل ما تحمله هذه العبارات من دلالات.

إنّ الحقيقة التي لا محيد عنها أنّ الكاتب أبدع في بناء روايته بناءً معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي، حيث عبّر من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا، تميزت أساسا على مستوى تشكيلة الرواية التي جاءت مبنية على مجموعة مقاطع تبدو لأول وهلة مستقلة، لكنها مترابطة، ومطعمة بالكثير من الاقتباسات والتضمينات، التي وسمت النص ببنية عميقة، غنية بالدلالات، مليئة بالشفرات والإشارات والرموز، التي تجبر المتلقي على التزود بمخزون ثقافي وأدبي لعله يستطيع به أن يفك تلك الرموز، وينجز نصا إبداعيا موازيا قائما على القراءة الصحيحة للنص الأصل، إذا سلمنا جدلا بأن القراءة في ذاتها إنتاج.

إذن ففي جو من العبثية والمغامرة في نحت الألفاظ والعبارات نسجت رواية «سرادق الحلم والفجيعة» أحداثها المغرقة في الغرابة والتعجيب، حيث ابتدع السارد عالما متخيلا يحيلنا على عالم كليلة ودمنة، حيث الشخصيات تمثلها حيوانات مُنحت القدرة على التواصل فيما بينها بلغة شفوية، وتتحرك في فضاء غايةٍ في القذارة والعفن، إنه فضاء المدينة بل بوابة المبولة العامة لها، أين تتوسد المدينة ذراعيها باسطة جسدها المهترئ، كاشفة عن مفاتنها، تلوك علكتها، تمارس العهر جهارا دون حياء، ولا رادع يردعها.

فالملاحظ أن الروائي اختار لروايته فضاءً حلوليا، فهل يعني ذلك يا ترى أنّ المدينة في إحدى تجلياتها امرأة، وهي أيضا مكان من أمكنة اللعنات الشيطانية تماما كما كانت في روايات غالب هلسا، أم أنّ الأمر لا يتعدى مجرد التطعيم للبعد العجائبي الذي اختاره شكلا وتقنية في السرد، فراح بوعي فني كبير يجسد الفضاء في صورة المرأة المومس التي تبيع الهوى والشهوة على بوابة المبولة، تعرش فوق مفاتنها الطحالب... الفئران...، الخنافس، ويُطارد في أزقتها الغرباء، فاتحا الباب على مصراعيه للمخيلة باعتبارها المركز البؤري الثرّ الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة» القادرة على استيعاب شتى التحولات والامتساخات لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لكثير من الأوضاع، متكئا على الرموز بإيحاءاتها واللغة الشعرية بخصوصياتها القادرة على قولبة الأحداث المروية.

شعرية السرد:

تعد «الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق» – كما يذهب إلى ذلك عبد الرحمن منيف. لما يمتاز خطابها «بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية ونزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز»، مما يدعو إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف التي تنهض بها الرواية عادة.

ونحن إذ نحاول في هذه الدراسة العجلى الوقوف على شعرية الخطاب السردي في رواية جلاوجي، فإننا نسعى أولا إلى التركيز على لغة الرواية وأسلوبها، ثم أسلوب التضمين (التناص) باعتبار أن الرواية كانت ملتقى لتقاطع خطابات متنوعة، لنصل في نهاية المطاف إلى مدى تمثل الخطاب الروائي الجلاوجي لمقومات شعرية الخطاب السردي وانفراط العمود السردي فيه.

اللغة الشعرية:

لعل ما يتفق عليه معظم قراء هذه الرواية هو اعتبار الروائي فيها ناحتا للعبارات والألفاظ متلاعبا باللغة، مخرجا إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من أكثر من إطار مرجعي «محاولة خرّق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي»؛ وكأنّ اللغة في هذه الرواية «تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنها تُبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق بالتالي شعريتها» تماما كما كانت لغة (مخلوقات الأشواق الطائرة) لادوار الخراط على حد تعبير جمال بوطيب.

ولنتامل هذه المقاطع المصطفاة:

« ثنى عطفه... جمع دموعه من بين ثنايا التراب في خيط من عسجد قلّدها جيده عقدا لؤلئيا... تأملني بحيرة المفارقَ... سبحت في عينيه بحيرتين غامضتين... تركني ومضى... فرّ من أمامي كأنّه حمر مستنفرة فرّت من قسورة...اعترتني قشعريرة رهيبة اصطك لها شعر رأسي فجلست القرفصاء أتأمله وهو يغيب بعيدا بعيدا عني».

«ويا صفصافتي يازيتونتي... يا شفائف النور... يا ساقية... جدولا فضيا... ويا مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد... تعشقين الكبرياء...

ويا... حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...

ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك...ضميني إلى القلب الملتهب...

دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شرايينك...

خفقة حبلى في فؤادك...صهيلا في كبريائك...

ذوبيني فيك...

هأنذا أستجديك يا... ضميني اليك...

عطريني من وجنتيك... من سنا شفتيك....

اغمسيني في القلب... اللب... العمق...

الجوهر...
امنحيني الحياة»....

ألا تبدو هذه المقاطع طافحةً بالشاعرية؟ ألم تسْمُ بجوهر لغتها إلى قمة الإبداع والخلق.....؟

مما لا يختلف فيه اثنان أن القارئ لهذه المقتطفات ينسى كلية أنّه يقرأ رواية، فيهيم في عالم شعري دليله فيه الكلمة المتّقدة، والروح المنفعلة، والنفس التواقة إلى الإبحار دونما مجاديف، لان الروائي اعتنى عناية كبيرة» بتراكيب الكلام التي بلا معنى، بوضع الكلمة في تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقع، بتحرير الكلمة العادية، باللغة غير العقلانية والتي تولد تأثيرا غير مألوف».

لقد حقق الروائي انزياحا لغويا، أخرج فيه اللغة عن كونها لغة روائية محضة إلى لغة شعرية تتوسل بالمجاز والرموز سبيلا لتحقيق شعريتها، ومما زان هذه اللغة أن ألفاظها وعباراتها كانت منتقاة من عبارات النص القرآني ذات النسق الإيقاعي الجميل.

وهنا نتوقف لحظات لنتحدث عن تطعيم الروائيين لنصوصهم الإبداعية بنصوص قرآنية، أحيانا تزيد النص رونقا وجمالا وتكثف دلالاته، وأحيانا أخرى تُقْحم في النص فتنحرف به إلى منطقة اللاتأويل، ويشوب النص الالتباس معجميا ودلاليا.

وإنا لا نود أن تُحسب علينا هذه دعوى إلى إبعاد النص القرآني المقدس عن النصوص الإبداعية، بقدر ما نود أن نؤكد على ضرورة حسن التعامل مع هذا النص المفعم بالدلالة، القادر على استيعاب الماضي والحاضر والمستقبل بكل تقلباتها.

التناص:

مما لا ريب فيه أنّ ظاهرة التناص تعتبر من الظواهر الفنية المفروضة على كل النصوص حيث «تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد» يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ «كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها «على حد تعبير صبري حافظ في مقاله (التناص وإشاريات النص الأدبي).

وقد نجح جلاوجي في توظيف هذه الظاهرة في تجربته الروائية هذه، حيث أغناها بإشارات ورموز وعناصر لغوية مستبطنة من القرآن والقصص الديني والموروث الشعبي، كشفت عن قدرة الناص على«تذويب الحدود بين العبارات المتناصة في الجملة الواحدة، ثمّ في الفقرة الواحدة، وأحيانا في العبارة الواحدة».

ولعل خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع (العجائز والقمر) الذي يروي فيه الناص أنّ القمر «قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قُبُل وشهد شاهد من أهلها قال:

إن قدّت قميصه من قُبُل فكذب وكانت من الصادقين...

وإن قدت قميصه من دُبر فصدقت وكان من الكاذبين....».

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول «علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة وتجليها في مستوى القراءة».

والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها مقطع «الحلول وحديث الإشارة»، حيث أخذ الناص على كاهله وصف الشيخ المجذوب المنكفئ على نفسه، الذي اتخذ لنفسه ظل صخرة كبيرة بعيدا عن المدينة، ماسكا عصاه مرة بيمناه، وأخرى بيسراه، رافعا رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة كتمثال مرمري قديم وُضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة. يقوم بطقوس خاصة لا يعرفها إلا هو، ولا يقوم بها إلا هو...، كما لا يمكن أن يحل طلاسمها ورموزها إلا هو.... فقد تحيلنا هذه الفقرة على قصة تحنث الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء الليالي ذوات العدد، كما يمكن أن تحيلنا على قصة زكريا عليه السلام الذي نذر أن لا يكلم الناس إلا رمزا. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أنّ الناص قد حاول بكل ما أوتي من قدرة إبداعية أن يبني بناءً فنيا متكاملا لروايته، اعتمد فيه على المتخيل السردي والفنتازي والأسطوري السحري والعوالم الشعبية الآسرة، يقول في إحدى رواياته عن قصة (العجائز والقمر):

«اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها...قرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة...مهلعة... مهلكة... فهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

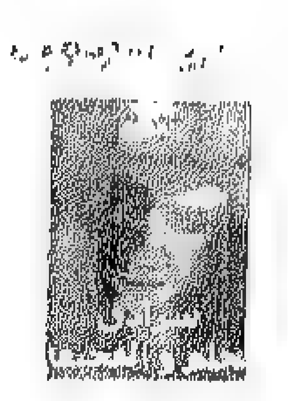
مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هُزُءاً... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر...».

فالمقطع رغم قصره أحالنا على عوالم شعبية عجيبة (استحضار الشياطين والعفاريت) وعبّر عما تملكه العجائز (الساحرات) منقوى خارقة تمكنهن من استقطاب حتى يأجوج ومأجوج لمجالسهن لرؤية القمر وهو ينزل إلى قصعة الماء المعدة له، حيث يلقى مصيره المحتوم (التشويه على أيدي العجائز).

أما عبارة «مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟» فقد تحيلنا رأسا على الحكاية الشعبية المعروفة بـ («بياض الثلج» Blanche Neige)، وكأنّ الذي تكنه المدينة من الغيظ والحقد على القمر هو بحجم الغيظ والحقد الذي ملأ قلب زوجة الأب الشريرة من ابنة زوجها «ثُليجة» لأنها أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا.

كما تحيلنا عبارة «فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح...» على الليالي وحكايات



شهرزاد التي أعلن سارد الرواية منذ البداية أنه معرض عن حكاياتها، معوضا إياها بدنيا زاد التي تروي له من القصص ما لم يسمعه إنسي ولا جني، إيمانا من السارد أن حكايات شهرزاد بلغت من التداولية ما أفقدها سحرها ولذةَ حكيها، فاختار دنيا زاد بادئ ذي بدء لتكون راوية لأحداث روايته، ولكنه سرعان ما يعدل عنها ليعهد بالحكي لكليلة ودمنة اللذين رداه بدورهما إلى الراوي (بطل الرواية)، هذا الأخير الذي ظل إلى آخر لحظة غير معلن عن اسمه وإن كانوا في المدينة ينادونه أحيانا ب(حي بن يقظان)، وقصة حي في الأدب العربي أشهر من نار على علم.

لقد أثبت جلاوجي فعلا من خلال هذه الرواية قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويبها بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه، فمن عبارات من خطبة قس بن ساعدة الأيادي، إلى عبارات من النص القرآني إلى الأقوال المأثورة، إلى أخرى من ألف ليلة وليلة، إلى كليلة ودمنة، وقصص الأنبياء والمرسلين (حيث استحضر قصص يوسف وموسى ونوح عليهم السلام أجمعين....)، ولعل غرضه من وراء ذلك تكثيف السرد وإحلال دلالات عميقة في جسد النص، وجعل الرواية أفقا لتقاطع الملفوظات المتباينة، التي تفتح آفاقاً قرائية مختلفة كما أشرنا إلى ذلك سلفا.

وعلى الرغم من الخصائص الفنية التي تميزت بها الرواية كنص وخطاب فإنّ ذلك لا يجعلنا نغفل بعض الهفوات التي وقع فيها الكاتب والتي من أهمها مبالغته في تمويه القارئ، هذا التمويه الذي أغرق به الكاتبُ النصَّ في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها الرواية، وقد كان لهذا التمويه صور متعددة؛ إذ وقع على مستوى العبارة (والحقيقة أنّ الروائي كان في هذه النقطة وفيا لعتبة من عتبات نصه)، كما وقع على مستوى الروايات المتعددة للخبر الواحد (حكاية العجائز والقمر، الروايات المختلفة عن قدوم الطوفان وعدم قدومه، تعدد الروايات حول مصير الشياطين الملاعين والأبالسة الماكرين الذين تعهد الرجل الصالح القضاء عليهم من على وجه الأرض،وانفراط الكيس وفرار الشياطين منه وسكناها أرجاء المدينة المومس)، هذه المدينة التي تعدّ بحق محلا للغنات الشيطانية، ولأجل ذلك غادرها (عسل النحل، نور الشمس، الأسمر ذو العينين العسليتين، سنان الرمح، شذا الزهر، والحبيبة نون)، غادروها جميعا بحثا عن مدن أخرى أجمل وأحسن، آثروا السكنى في الكهوف والجبال على البقاء في مدينة شبقية تستدرج كلّ دارج بها، هربوا بدينهم من دنيا الدنس والعفن، وأقاموا حياة جميلة في كهوفهم المصطفاة، التي استأثر الكاتب بمعرفته لمكانها....

هذا إضافة إلى إغراقه في الوصف ومبالغته في بعض المشاهد التي تدعو إلى التقزز في كثير من الأحيان، والتي تحس في كثير من الأحيان أنّ الكاتب تعمّد فيها الدقة في الوصف لا لتعطيل السرد وإنما لخلق مشاهد مثيرة للدهشة (مقطع الماء مثلا).

ملامح شعرية الخطاب السردي:

إنّ «رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في اللغة في الكلمة والتركيب...» بهذا ختم نبيل سليمان عبارته التي حدد فيها الملامح الأساسية التي يلزم توفرها لكي يكون إطلاق مصطلح «الشعرية السردية» صميما، والتي أجملها في «كسر الترتيب السردي، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات...».

وكأنّ نبيل سليمان من خلال هذه العبارة يؤكد أنّ اللغة هي المركز البؤري الذي تتحدد عليه» الشعرية السردية «؛ حيث يُعمد إليها فتغيّر من وظيفتها الابلاغية إلى وظائف أخرى أكثر عمقا ودلالة، فتغدو بذلك لغة متواترة، مشحونة، منزاحة عن الأنماط المألوفة، وتلك ميزة هذه الرواية التي سعى فيها جلاوجي إلى الانزياح بلغته عن اللغة المعتادة؛ إذ حاول أن يسمها باللغة الشعرية القائمة على الكثير من المجازات والتشبيهات والاستعارات، وخاصة أثناء رسمه للشخصيات (الحبيبة نون) و(المدينة المومس) على سبيل المثال.

– أما عن البناء الفني للرواية فقد جاءت عبارة عن مقاطع سردية معنونة تميزت لغتها بصفة الشعرية . كما أشرنا إلى ذلك سلفا . وتخللتها مقاطع شعرية هي أقرب ما تكون إلى قصيدة النثر التي برع بنظمها بعض الحداثيين، القائمة أساسا على تحطيم عمود القصيدة، وكأنّ حمولة الراوي من الحرية كانت كبيرة؛ إذ لم تقف عند حدود تحطيمه لعمود السرد والحكي، بل تعدت إلى الشعر فاختار قصيدة النثر وعاءً يصُبُّ فيه دفقه الشعري، فجاءت هذه المقاطع الشعرية مكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانته ومن ثمّ شعريته ولغته التي لا تقلّ أهمية عن شعرية اللغة المسطورة.

– مما تميزت به الرواية وكان محققا لشعرية السرد فيها تفكك المادة الحكائية لانفراط الحبكة، وتشتت الراوي «بين قول شيء و محاولة القص».

– جاءت الرواية مقسمة إلى مقاطع سردية معنونة ومرقمة، بلغ عددها ستة وثلاثين مقطعا، تبدو لأول وهلة مستقلة بعضها عن بعض، لكن سرعان ما يلمح القارئ مدى ترابطها فيما بينها.

– كثافة السرد: «كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد، سرد شفاف وسرد كثيف، فحينما يختفي السارد ويتوارى إلى أقصى حد لصالح الحكاية يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي، أما حين يشير الراوي إلى نفسه فإن المتلقي لا يندمج مع الأحداث ولا تتحقق واقعية الحكاية وإنما يتمزق الإبهام وتتكسر مقوماته، فالراوي يتدخل متحدثا عن نفسه وعن دوره مبديا ملاحظات حول كل شيء،وهنا يظهر السرد الكثيف «،الذي كان واضح الملامح في الرواية لاسيما وأنّ الراوي قد أعلن منذ الوهلة الأولى (في مقطع أنا والمدينة) أنّ الحكاية التي يقدمها راويا لأحداثها هو نفسه بطلها. فالأحداث التي تروى تروى طازجة (وقت حدوثها) مما يجعل العلاقة بين(هو) الحكاية و(أنا)الخطاب متساوية(الراوي= الشخصية)، وهو ما يعبر عنهاJean Pouillon بـ (الرؤية مع)

«Vision avec».

مما تقدم نلحظ أنّ الرواية جاءت طافحة بالروح الشعرية التي تجسدت في هاجس الحرية، مع توفر عناصر السرد التي جاءت في مجملها نموذجا ناضجا لشعرية السرد والحكي، كثيرا ما توسل بانزياحات الصورة الشعرية في نقل الأحداث مفعمة بالحالات الانفعالية الدالة على حالة التيه والضياع التي كانت تعاني منها الشخصية الرئيسة وهي تحوم في أرجاء المدينة المومس، التي ظلت «تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة».

في ختام هذه الدراسة لا يسعنا إلاّ أن نقول أن جلاوجي بهذه الرواية العجائبية الطابع، الشعرية الحكي سعى إلى إخراج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة، كما أبان أنّه لا يسعى من خلال روايته هذه إلى تقديم حلول لمجتمعه بقدر ما هي نافذة نطلّ منها لنرى الواقع.

× اكاديمية من الجزائر

مصادر الدراسة ومراجعها

١- عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

❖- عز الدين جلا وجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعا في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل، دون أن يتوانى في توظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع بفو، ويتصارع فيما تتراجع قيمه الجمالية والقيمية بصورة مفجعة د. إبراهيم سعدي : تسعينيات الجزائر كنص سردي، الأحرار الثقافي، العدد٩٠ / جانفي ٢٠٠٦

- مرتاض، عبد الملك : سؤال الكتابة... ومستحيل العدم، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤١٧ / كانون الثاني ٢٠٠٦، متاح على موقع اتحاد كتاب العرب

- نفسه.

- شاهين، محمد : آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٣.

❖- للروائي روايات أخرى : الفراشات والغيلان، الرماد الذي غسل الماء، وفي المقابل له ثماني مسرحيات وثلاث مجموعات قصصية.

- كرومي، لحسن : حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث، جوان ١٩٩٤، ص١٢٧. (نقلا عن آلان روب غرييه).

- نفسه، ص١٢٧.

- شاهين، محمد : المرجع السابق، ص١.

- مرتاض، عبد الملك : المرجع السابق.

❖ - نريد بالفضاء الحلولي ما أطلق عيه شاكر النابلسي المكان الحلولي ويعني به « المكان الذي يحل فيه جسد أو تحل فيه روح، ويمكن أن نطلق عليه المكان المسكون.»راجع : شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٦.

- شاكر، النابلسي : المرجع السابق، ص ٢٠.

- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ص٢٣.

- سليمان، نبيل : فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٠٥.

- روابنية، الطاهر : تضافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، تجليات الحداثة، العدد الثالث، جوان ١٩٩٤، ص٧٩.

- نفسه، ص٨٤.

- بو طيب، جمال : السردي والشعري في « مخلوقات الأشواق الطائرة » لادوار الخراط، عمان، الاردن، العدد ٧٩، كانون الثاني ٢٠٠٢، ص٧٥.

- الرواية، ص٥٧.

❖ - ما يلحظ على هذا المقطع أن الروائي تغنى به مرتين في الرواية، مرة تحت عنوان«الصفصافة»، ومرة أخرى تحت عنوان « الارتواء يولد الظمأ ».

- الرواية، ص٨٩.

- سليمان، نبيل : المرجع السابق، ص١٠٦.

- نظيرة الكنز : التناصية وألف ليلة وليلة،الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٤٢٧، ٢٠٠٦، متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب.

- مدحت الجيار : النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، مصر، ٢٠٠١، ص٣٢٧.

- نفسه، ص٣٤٠.

- الرواية، ص ص ٥٢- ٥٣.

- الجيار، مدحت : المرجع السابق، ص ٣٠٤.

- الرواية، ص ٤٨.

- الرواية، ص ٥٤.

- راجع : مقدمة الرواية التي جاءت في آخر صفحة منها (ص١٣٠).

- راجع : خطبة الهدهد على الملأ، الرواية ص٩٠.

- كان الهدهد يصيح بعد أن أطلق عليه الغراب الرصاص : «للكعبة ربٌ يحميها»، وهي عبارة تتناص مع مقولة علي بن أبي طالب لابرهة «للبيت رب يحميه»، أنظر : الرواية، ص٩١.

- الرواية : ص ٢٢، ٥٠، ٥١، ٥٩...... .

- اختار الروائي في فاتحة الرواية قولا لأبي حيّان التوحيدي يقول فيه : «الهوى مركبي.... والهدى مطلبي.... فلا أنا أنزل عن مركبي... ولا أنا أصل إلى مطلبي.... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه المبارة....»، أنظر : الرواية، ص٠٦.

- الرواية، ص ٥٣.

- نفسه، ص ص ١٢٨- ١٢٩.

- نفسه، ص ٦٣.

- نفسه، ص ٥٦.

- نفسه، ص ٢٩، ٣٣، ٨١.

- نفسه، ص ١٢٤.

- فتنة السرد والنقد، ص ١٠٦.

- نفسه.

- الرواية، ص ٤٣.

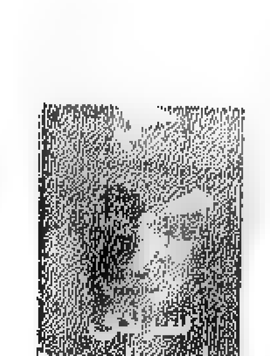
- نفسه، ص٤٤.

- راجع المقاطع التالية : أنا والمدينة (ص٠٨)، الصفصافة (٤٥)، الارتواء يولد الظمأ (ص٨٩)، حسنائي وهي من القصائد التي كتبها الغريب في حبيبته نون (ص ١٢٠)، دثريني (ص ١١٩)، أغنيتي الجريحة (ص١٢١)....

- فتنة السرد والنقد، ص ١٠٩.

- هذا القول لإبراهيم عبد الله أخذته نقلا عن : محمد عبد الحليم غنيم : شعرية السرد الروائي . قراءة في روايات صلاح والي

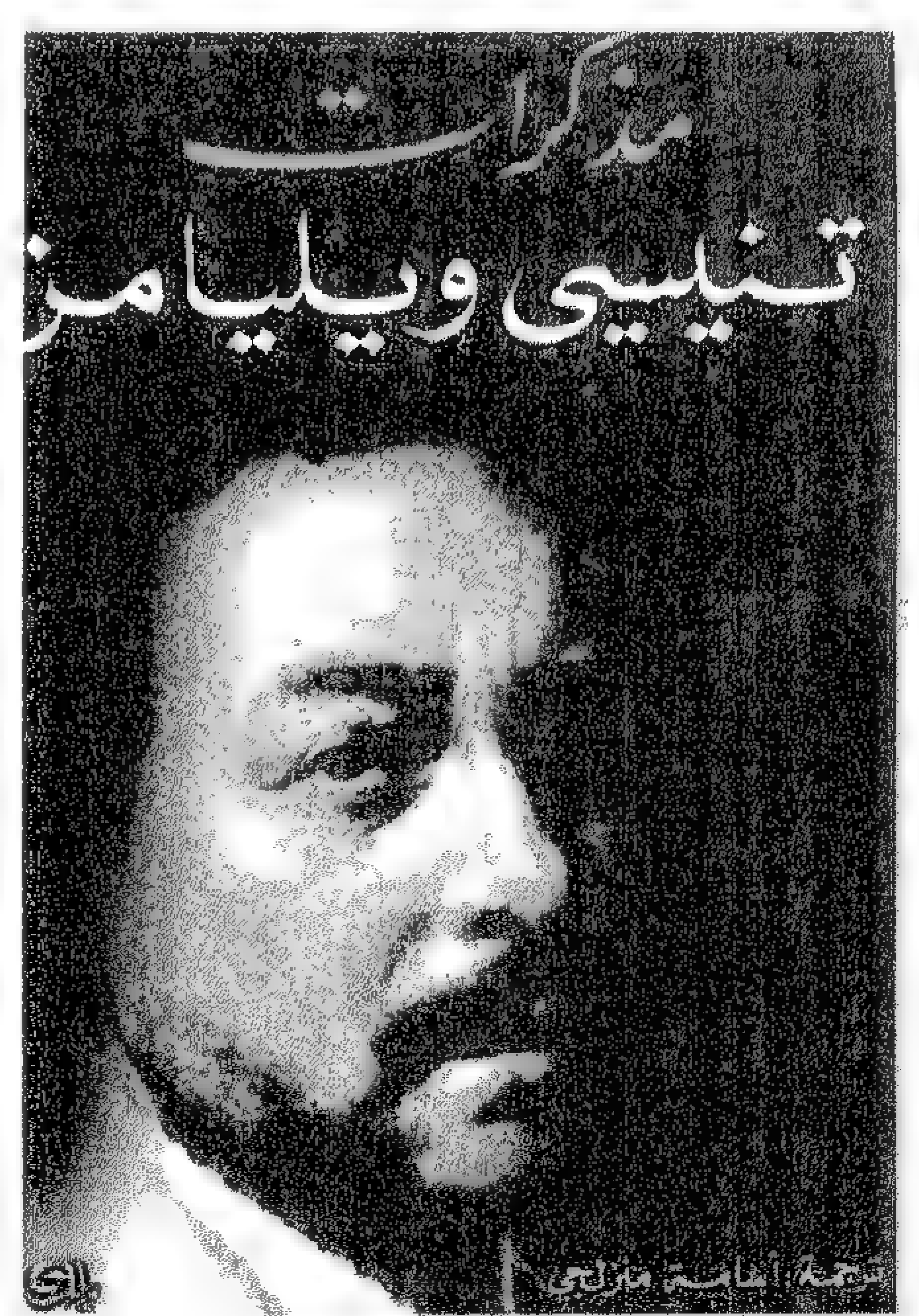
❖ - تكررت هذه اللازمة عددا من المرات في النص الروائي كوصف ألحقه الناص بالمدينة، وقد نهض تكرارها بوظيفتين أساسيتين هما : خصوصية ما تنص عليه بالمدينة دون غيرها من الدارجين فيها، إضافة إلى بيان حنق الراوي على كل ما تقوم به المرأة المومس من ممارسات لا مشروعة جهارا نهارا ودون حياء.



مذكرات تنيسي ويليامز..
احتراق كاتب المسرح

د. محمد حسين حبيب*

لا شيء بعد كل شيء.. سوى كتابة المذكرات وانتظار الموت.. هكذا يلجأ الكثير من الفنانين والأدباء الى كتابة مذكراتهم بعد توقف الطاقة لديهم وبنوعيها الجسدية والروحية بوصفها المنبع الأصل لمسيرة حياتهم التي توقفت، او يجب أن تتوقف يوما، ليضعوا النقطة الأخيرة في سطر منجزهم الابداعي الأخير.



تنيسي ويليامز، الكاتب المسرحي الاميركي، واحد من الذين ذهبوا لسرد مذكراتهم وفي كتاب خاص صدر مؤخرا عن دار المدى للثقافة والنشر بعنوان (مذكرات تنيسي ويليامز) ترجمة اسامة منزلجي، لنعرف بان المسرح كان الشيء الوحيد الذي أنقذ حياة ويليامز حقا.. حياة ملؤها الجوع والتنقل وعدد لا يحصى من العلاقات الاجتماعية والفنية والصداقات المتنوعة والمتحولة فضلا عن علاقات ويليامز النسائية منها والذكورية وبشذوذية معلنه وصريحة.. فعلا أن هذا النوع من الكتابة لم يكن لأسباب مادية بحسب ويليامز نفسه بل هو» ذلك البوح الذاتي السافر والذي لا يخلو من الاستمتاع المطرد «.

ويليامز في سرده لمذكراته يبدو وكأنه يتحدث مع قارئه الآن، فهو يتحدث معنا بطريقة مباشرة دونما عوارض أحيانا ودونما حياء أحيانا كثيرة، يخاطبنا وكأننا نجلس معه حول طاولة إحدى حاناته التي يحب ويتذكر.. يتذكر أدق التفاصيل الحياتية الصغيرة كاشفا عن مكابداته إزاء ما كان يلاقيه من الم وجوع وعوز وهو يبحث عن الأعمال والمساعدة فيقول: « إلا أنني أدركت أن المرء بعد أن يمضي قرابة الثلاثة أيام في شبه جوع تام يكف عن الإحساس بالجوع. فالمعدة تتقلص والتشنجات المعدية تهمد، ويهبط عليك الله او كائن ما خفية ويرزقك بما يسكن الألم فتجد نفسك تغوص بشكل غريب وبطريقة مبهمة تماما في حالة من السكينة، وهذه الحالة مثالية لممارسة التأمل في الأحداث الماضية أو الحاصلة أو القادمة على التوالي»... وفعلا وعلى طول سلسلة أحداث الكتاب التذكارية يتأمل ويليامز خلالها أدق التفاصيل الصغيرة في علاقاته وتحديدا الأولى منها في فترة المراهقة، وما صاحب تلك الفترة من مغامرات شاذة من علاقات صداقة كانت قد استمرت مع ويليامز طوال سنوات حياته كلها وباعترافه نفسه وعلى طول صفحات مذكراته هذه.

بدأ ويليامز بكتابة مذكراته وهو في العقد السادس من عمره وتحديدا عام ١٩٧٢م ولغاية عام ١٩٧٥م بمعنى انه وفر له فسحة زمنية كافية كان من شأنها أن ترصد كل هذه الأحداث والتحولات والمراحل الحياتية المتشعبة وعلى نار هادئة، لأنك تشعر وأنت تقرأ الكتاب أن المؤلف ربما اصطفت أمامه مجموعة أوراق استذكارية كان قد خطها حين وقوع حوادثها، والا ما معنى أن يحدد لك كل شيء عن الحدث، مكانه وزمنه وهوامش تفصيلية جاورت الحدث نفسه هي من الصغر وأحيانا لا تبدو مهمة جدا برغم دقتها، لدرجة أن تشعر وكأنك أمام سرد روائي تخيلي ليس إلا.. الى جانب اعتراف ويليامز نفسه في انه وجد مشقة كبيرة في أن يضع أحداث مذكراته هذه وفق تسلسلها التأريخي بسبب حجم مساحاتها الزمانية والمكانية وتعقد تداخلاتها بجانب تناقضاتها وغرابة وحساسية الأعنف منها.. لذا كانت أسماء مسرحياته هي الفاصل الأبرز

بين الأحداث وبها يمكن الاستدلال الى زمن وقوع الحدث الذي هو نفسه وقت تأليفه لتلك المسرحية وهي سنوات وعنوانات معروفة لدينا لشهرتها أولاً وتداولها ثانياً.

« إن المسرحيات تتحدث عن نفسها.. » جملة يكررها ويليامز بصيغ مختلفة فهو لم يرد الحديث او الاستذكار هنا الكتابه عن المسرح وفن المسرح وهذا ما يميز هذه المذكرات عن مثيلاتها فعلا.. فهو يقول: « اعتقد أن هذا الكتاب أشبه بتنفيس عن مشاعر تطهرية بالذنب.. في الواقع لا استطيع أن أؤكد لك أن هذا الكتاب سيكون عملا فنيا ولكنه حتما سيكون عملا طائشا، بما انه يعالج حياتي الراشدة.. وطبعا كان في إمكاني أن أكرس هذا الكتاب بمجمله لنقاش فن المسرح، ولكن أما كان ذلك أمرا مضجرا ؟..أخشى انه سيضجرني حتى الموت، وكان سيغدو كتابا قصيرا، قصيرا، لا تضم كل صفحة منه إلا على ثلاث جمل ومساحات هوامش واسعة جدا. إن المسرحيات تتحدث عن نفسها».

إن هذه المذكرات جاءت لتؤكد حقيقة أن المبدع الحقيقي لا يجيد الحديث عن منجزه الإبداعي ذلك أن الإبداع المنجز هو الذي يتحدث عن نفسه وان حاول أحيانا صاحبه أن يتحدث عنه إلا أن للإبداع حديثه الأصل.. فهذه المذكرات كانت بمعزل تام عن منجز كاتبها الإبداعي إلا ما يمر ذكره عن مسرحية ما، لارتباط تلك المسرحية بحادثة استذكارية تكون لها علاقة مباشرة بموقف معين وبحدث سابق اقتضى التوقف عنده.

« إن كل العلاقات الحميمة تتحول لاحقا الى قصائد جميلة.. » يقولها ويليامز وهو يسرد الكثير من علاقاته الحميمة فعلا مع كبار الممثلين والممثلات، المخرجين والمنتجين والكتاب وغيرهم الكثير جدا ممن جمعتهم أيام صداقة عمل وإبداع وسفر وسكن في فنادق في مختلف المدن حيث تقتضي الحاجة والمعيشة وحيث يتم عرض مسرحية جديدة لويليامز او حيث البحث عن ممثلة او ممثل جديد لدور جديد .. فنشير الى بعض ممن يذكرهم ويليامز في مذكراته أمثال: (آنا مانياني، ممثلة إيطالية سينمائية ومسرحية) و (سكوت فيتز جيرالد، روائي اميركي شهير) و (بول باولز، روائي ومؤلف موسيقي اميركي) و (اليانور ديوز، ممثلة إيطالية) و(سارة برنار، ممثلة فرنسية) و (وليم انج، كاتب مسرحي اميركي) و(ليونارد برنشتاين، مؤلف موسيقي وقائد اوركسترا اميركي) و (فيفيان لي، ممثلة بريطانية) و (مارلون براندو) و (نويل كوارد).. الى جانب لقاءات ويليامز مع اشهر الكتاب والروائيين أمثال همنغواي وسارتر وسيمون دوبو فوار.. كذلك مقابلته لفيدل كاسترو بعد انتصار ثورته وتحديدا بعد أن لاقت مسرحية (قطة على سطح من الصفيح الساخن) نجاحاً عالمياً.

ولقد افرد ويليامز صفحات متعددة عن علاقته بالمخرج المسرحي إيليا كازان وعن كيفية تبنيه إخراج وإنتاج أهم مسرحياته، فيخاطبنا ويليامز بالقول: « أرجو أن تتذكر أيها القارىء.. إني قادر تماما على أن أكون مجحفاً. إنني لست مجحفا عن عمد لكن اعتقد انه لا احد عرف قط، باستثناء ايليا كازان، كم كان عملي مهما بالنسبة إلي واني تعاملت معه على هذا الأساس أم هل أقول مع مؤلفه بالتعاطف الوجداني اللازم..». وفي مكان آخر يدقق ويليامز في وصف عمله وعلاقته مع كازان فيقول: « لقد فهمني كازان فهما مذهلا بالنسبة الى رجل مثله تختلف طبيعته على طول الخط مع طبيعتي. لقد كان احد أولئك المخرجين النادرين الذين يريدون من الكاتب أن يكون متواجدا طوال فترة التدريبات، حتى أثناء تلك التي يجمد فيها العمل. وبين حين وآخر كان يدعوني الى الصعود الى خشبة المسرح لكي أبين إحساسي بالطريقة التي يجب بها أداء جزء ما.. ».

وتجدر الإشارة الى لجوء ويليامز الى الأسماء المستعارة لعدد غير قليل من أصدقائه وصديقاته تحاشيا للإحراج على حد تعبيره، ذلك لان الذكريات المسرودة فيها الكثير من الخصوصيات التي تتعلق بذات الشخص وكرامته وربما سمعته الاجتماعية والأخلاقية كذلك.

أما ذكره لمسرحياته العديدة بسنوات تأليفها فوجدنا أن هناك عدداً من هذه المسرحيات لم يُترجم الى العربية لحد الآن في حين أن هناك مسرحيات ترجمت أكثر من مرة، فمن هذه المسرحيات نشير الى: مجموعة الحيوانات الزجاجية / عربة اسمها الرغبة / قطة على سطح من الصفيح الساخن / النوع المتملص / شموع في الشمس / القاهرة شنغهاي بومباي / صيف ودخان / التطهر / وشم الوردة / ليلة الاغوانا / مملكة الأرض / معركة الملائكة / صرخة.

بعد كل مرحلة يتذكرها ويليامز من أولها الى آخرها يحاول أن يوجه نقده لتذكره لها فنراه يقول: « كم من أشياء تافهة يجب تدوينها في سجل الحياة، لا بد أن هناك الكثير فيما بين السطور مما هو أجدر بأن يحفظ في الذاكرة، لكنه ولسبب مبهم يبقى في حالة ضبابية في حين يعود السطح الخارجي للتاريخ بوضوح اعني بوضوح نسبي الى الذهن.».

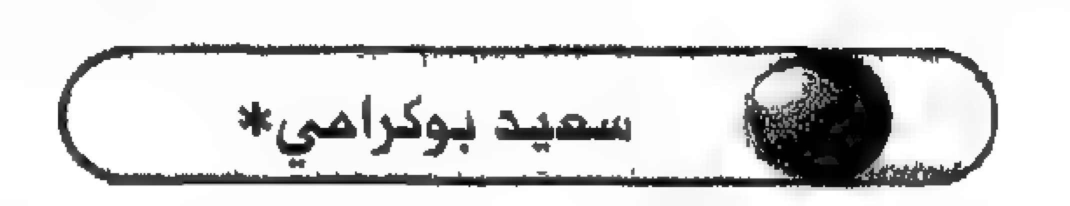
لم يفكر ويليامز لحظة أن يتخلى عن كتابته للمسرح، لأنه سيصاب حتما بحزن بالغ اشد عليه من ذاك الحزن الذي يثيره الموت.. لقد وجد في المسرح وفي احتراقه للمسرح ملاذه الدائم والأوحد والابقى.. والا فماذا يعني أن تكون كاتبا؟ يجيب ويليامز: «يعني أن تكون حرا.. وان تكون حرا.. يعني أن تجز حياتك..». فأنجز ويليامز حياته التي أصيب في أخريات سنينها بسرطان الثدي الذي نادرا ما يصيب الرجال.. ولا شيء بعد كل هذه الأشياء وغيرها الكثير سوى الانتظار، وحتى أثناء هذا الانتظار يصر ويليامز على متابعة العمل والبحث عن أصدقاء جدد.. لننتهي معه بعد هذا السرد لأبرز أحداثه الحياتية ووصفه بأفضل ما استطاع وبدون ترجيعات قانونية شخصيات حياته الدرامية.. الى موقفه من الموت بقوله: « إن كل فنان يموت ميتتين، ليس فقط موته كمخلوق مادي وإنما أيضا موت طاقته الخلاقة، فهي تموت معه.».

يقع الكتاب في ٣٥١ صفحة من الحجم الكبير، مسند ومدعم بالعديد من الصور الفوتوغرافية التوثيقية التي تجمع مؤلفه مع العديد من المشاهير والأصدقاء فضلا عن صور لبعض مسرحيات ويليامز التي أخذت شهرة عالمية واسعة.. فهو كتاب جديد بالقراءة.

* كاتب من العراق

مذكرات تينيسي ويليامز ..

فسيفساء الفاجعة في رواية
(مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان) لعبده جبير



سعيد بوكرامي*

١-الطرد النفسي والرمزي

تشكل رواية القاص والروائي المصري عبده جبير الأخيرة (مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان) إضافة مميزة إلى السرد العربي، فبصمتها تتمد الاختلاف والتفرد في اللغة والتشكيل السردي. أما الموضوع، موضوع الهجرة، فهو شائع ومتداول وتناوله أكثر من كاتب قديما وحديثا:(الطيب صالح، سهيل إدريس، إبراهيم عبد المجيد، عبدالله العروي وغيرهم).

تنصهر بنية الرواية السردية في لحمة اغترابية لكائنات احتباسية تعيش عوالمها الكارثية وتتفاعل معها بعنف وجموح تارة وباستسلام واستنزاف تارة أخرى. تتحدث الرواية إذن عن الإنسان العربي المعاصر وهو يقتطع قطعا من لحمه ليقتات منها أو يبحث عن أقرب وسيلة استهلاكية ليدمر فيها أحلامه وعنفوانه.

إن الطرد النفسي والرمزي الذي يتعرض له المهاجر في الوطن العربي لأسباب شتى بحيث يقتلعون من وطنه اقتلاعا أو من المهاجر الآسيوية: أرخبيلات الفقر والضياع. هو الثيمة الأساسية لرواية عبده جبير. ثم تأتي الثيمات الصغرى التي تتحلق حول الثيمة الأم. كما أن الشخصية الأساسية (رفعت الجمال) تتحلق حولها شخصيات عديدة أهمها النساء اللواتي يوجه إليهن رسائله (الرواية في مجملها صوت واحد بضمير المتكلم يخاطب نساء بعيدات عنه في وطنه الأصلي مصر) ثم هناك الشخوص المهاجرة التي تفاعل معها رفعت الجمال أو استشهد بتجربتها المأساوية. هذه الشخصيات برمتها تعيش فصاما حقيقيا بين أجسادها المهاجرة وروحها العالقة في الوطن.

شخصيات الرواية تعيش، بمختلف أنواعها فصاما آخر ما بين محاولة الاندماج والانفصال الذي يحدث في اللحظة ذاتها التي يعيشها المهاجر بين الهنا والهناك. وقد قدم عبده جبير صورا دالة على هذا الفصام من خلال شخصية بطله الأساسي رفعت الجمال الذي يعاني من صراع متفاقم ما بين الرغبة وتحققاتها، تلك الرغبة المقموعة بالآليات الإجتماعية وتمثلاتها.

ولعل أول رغبة تتمظهر في الرواية كإشكالية وجودية تتمثل في الرغبة في الكتابة. كتابة الرسائل كمخرج أو مهرب من صراعات يومية تحول دون تتويج الإحساس الإبداعي والذوق الفني من التحقق الفعلي. يحاول رفعت الجمال أن يكتب رسائل إلى ولاء أو ضحى أو نهى أو إلى الآخر موضوع الرغبة الحميمي والعزيز المنال بصفة عامة. لكن محاولاته لخلق شعرية للحياة تصطدم بإكراهات وعوائق شتى.

(أعتقد أنني في هذه اللحظة، في هذه اللحظة بالذات، قد توصلت إلى حل:

أن أكتب رسائل إلى معارفي، أصدقائي، حبيبي (عشيقتي بالأحرى)

وخطيبتي السابقة، التي لم تستطع

الانتظار طويلا، فتزوجت،

وإن بقيت العلاقة قائمة بيننا. كتابة رسائل كل يوم ستفيدني على الأرجح،

ربما خلصتني من هذا الذي ماذا يمكنني أن أسميه؟ (ص ١٠)

طبعا، هذه الذريعة هي وسيلة مزدوجة بين المؤلف والسارد فكلاهما اتفقا على أن هذه الصيغة السردية وسيلة ذرائعية مناسبة لتحقيق المنجز الروائي بالنسبة للمؤلف والتنفيس عن النفس وعرض الهموم والأحلام و الخيبات بصوت ذاتي و جمعي في الوقت نفسه بالنسبة لبطل الرواية.

يضع رفعت الجمال نفسه أمام اختيارين إما العودة إلى مصر أو كتابة الرسائل ويختار مكرهاً الحل الثاني:

(لقد فكرت في العودة إلى مصر، لكن هذا لم يبد حلا

(كيف لي وأنا هناك أيضا فكرت طويلا في العودة أصلا إلى عصر أخناتون نفسه؟...

فقد جئت إلى هنا، إلى الكويت (لا أقول ربما للبحث عن روحي في الصحراء،

فلدينا هناك صحراء لا نهاية لها) لكن هربا من تلك الحال. ربما لا أعرف (ص ١٠-١١)

(الأفضل أن أبدأ الآن، سأكتب الكشكول الذي أهدتنيه ضحى (ولنسمها سعاد حسني) (خطيبتي السابقة) ثم أفرغ الرسائل في الأوراق عند الإرسال. (ص١٢)

ويمكن ملاحظة صراع رفعت الجمال مع حياة الهجرة وهروبه إلى كتابة الرسائل كنوع من التعويض اليائس:

(ووجدتني أخرج الصندوق، أقصد الكشكول الصغير الذي كانت ضحى قد أهدتني؛ وقلت إن من الأفضل أن أواصل كتابة الرسائل التي علي أن أكتبها.. (ص٤٧)

السارد / البطل مدفوع دفعا إلى الكتابة كي ينفلت من طقوس المادة على درب الضياع والموت. لأنه في

يحاول السارد المصاحب للشخصية تقديم صور عن حيوات متنوعة ومتنافرة لكنها متوحدة في مصير واحد

بحث دائم عن (طقوس الروح على درب الخلاص (ص ١٣١).

٢-شخصيات اغترابية مقنّعة

يبدو واضحا أن شخصية الرواية الأساسية ومعها شخصيات أخرى محاصرة بكل ما يدفع إلى استدعاء المكبوت كنتيجة لسلطة قهرية وإظهاره بتمثلاته وكوابيسه وهلوساته ومحاولات إشباعه التي غالبا ما تكون فاشلة أو منحرفة أو شاذة عن القوالب المتعارف عليها لأن حياة المهاجر في بعض البلدان الخليجية على الخصوص تلزمه ما لا يلزم فيغدو المهاجر محاصرا ومنمطا بل مؤطرا داخل قوالب أخلاقية تظهر حياة اجتماعية سوية وتبطن أخرى غير سوية.

وعلى هذا المنوال يحاول السارد المصاحب للشخصية تقديم صور عن حيوات متنوعة ومتنافرة لكنها متوحدة في مصير واحد من الإنكسار والسخرية ويبدو لي أن إقحام الوثيقة الصحفية المكتوبة والمرئية واستخدام الصورة الفتوغرافية في(باب ثياب المصور) واليوميات في(باب في ثياب الأيام) من الرواية له ما يبرره خاصة وأن هؤلاء المهاجرين يقدمون كضحايا ناجين من حادث سقوط طائرة وهو حدث يفترض تقنية الريبورتاج أما اليوميات فهي وسيلة أعمق لتفسير الحالة الإنسانية في جوانيتها لأنه رغم ما توفره لغة الرسائل السابقة من فرص البوح والمسارّة إلا أن السارد يجد نفسه مضطرا إلى استعمال لغة الأقنعة. بيد أن لغة اليوميات تسمح بتشفير الأفكار وعرض العواطف الحقيقية اتجاه الآخر. وبالفعل فقد

قدم السارد/ الشخصية شخصياته وفق لعبة الأقنعة إذ يصرح بالإسم المتخيل ثم يضمره باسم افتراضي (رفعت الجمال الاسم المستعار أما الحقيقي فهو رفعت محمد).

(ها أنذا بعد لحظات أكتشف أنه ليس بقدوري أن أذكر الأشخاص بأسمائهم (الحقيقية أعني)، سأكون، إذن مضطرا إلى وضع أقنعة على وجوههم (ألسنا في مسرح ؟) كل واحد، كل شخص، كل واحدة، ما يناسبه، ما يناسبها، وكلا وحجمه، سواء هن أو هناك؛ وهذه اللعبة تستهويني على أية حال(...) تلبيس الناس أسماء أخرى (من أسماء المشاهير حتى تكتمل لعبة الإخفاء- لعبة الأقنعة) ستكون لعبة مسلية، وأنا لا أجد أمامي حلا آخر سوى أن أتسلى، ربما حتى يعود إلى عصر اخناتون، حيث كان الناس يستحمون مرتين في اليوم. أنا أتسلى بالفعل، بقدر ما في هذا من طمأنة للنفس، بقدر ما هي وجهة نظري في الحياة، بدأت على هيئة وهم، ثم اعتدتها حتى أصبحت طريقة نظر. (ص ١١)

٣-صور الفاجعة.

يقدم السارد شخصياته كشبكة من العينات الفجائعية المستلبة بالدهشة:

. دهشة الشرخ القائم بين الذاكرة والواقع المهاجر إليه.

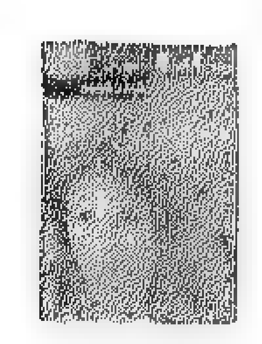
. دهشة المعيش الرتيب والمتزاحم بآلاف الصور الكارثية والجنسية.

. دهشة الاستعداد للسفر وسرعة العودة منه.

. دهشة اللقاءات الغرائبية التي قد تفضح المسكوت عنه.

. دهشة النجاة السوريالية من الموت في حادث مميت كسقوط طائرة مثلا.

لكن شخصيات الدهشة الأخيرة لا تقدم كعوامل فاعلة في سيرورة السرد بل كعوامل إخبارية أي تحصيل حاصل، مجرد جرائم وكوارث تقترف في حق المهاجر ويقدمها الإعلام ببرود وحياد. وكأن الفاجعة في المهجر وبعيدا عن الوطن لا تعدو أن تكون مجرد خبر صحفي عابر تمحوه المسافة وضغط الحياة وتدفق مئات الصور المماثلة أو



المدجنة أي أن الكارثي عند المهاجر هو العادي والمألوف وما هو غير عادي أن يعيش المهاجر حياة طمأنينة وكرامة. يمكن القول في هذا الحيز إن المؤلف توفق في تشكيل متخيله السردي بما هو ذاتي وغيري وخيالي وواقعي وشعري وصحفي (لا ننسى أن المؤلف الحقيقي عاش التجربة نفسها حين كان يشتغل في الكويت)

تصبح شخوص الرواية بناء عليه مجرد علامات عن عالم الهجرة والمهاجرين عامة والمصريين في الخليج خاصة وتتكثف دلالاتها الكارثية حين تعم الحرب (المقصود هنا حرب الخليج) أو الكوارث الطبيعية فيكون الوضع شبيها بيوم الحشر المجسد في الباب الثاني بلغة سردية تناصية مع نصوص تراثية تحدثت عن نفس الثيمة وهي وقفة نفسية لديمومة صوت المتكلم المتسارعة والمتصادمة والمناجية في الباب الأول الأطول في الرواية. وهي أيضا وقفة شعرية تستعرض أحوال المهاجرين في الكويت بعد الغزو العراقي ونتائجها الفظيعة والمأساوية على الكويتيين والمصريين على حد سواء.

عند هذا الحد يمكننا أن نستنتج أن رواية عبده جبير تعتمد نظاما سرديا دقيقا وليس مجانيا كما قد يعتقد البعض. الأبواب متراصة ومتكاملة يوحدها صوت السارد/الشخصية. وهي تتشكل على النحو التالي:

١-السارد + البطل = المؤلف الحقيقي + المؤلف الافتراضي

٢-السرد + الرسائل= الكتابة + الرواية.

٣- المسرود له + المرسل إليهن. = القارئ الافتراضي + القارئ الحقيقي.

وبالتالي فتحقق الرسائل/ الرواية لا يتأتى إلا من تحقق الرغبة في مواجهة ظروف الهجرة وظروف الكتابة وهذا لا يتحقق بدوره إلا بالشروط الإنسانية المتعاقد عليها وعلى رأسها حرية الحياة وحرية الإبداع.

٤-الموتيفات السردية

تعتمد الرواية أيضا التبئير كمكون سردي و جمالي أو ما يسمى بزاوية النظر أو وجهة النظر. وهي بالنسبة للسارد احدى الذرائع الأساسية للسرد

يمكننا أن نستنتج أن رواية عبده جبير تعتمد نظاما سرديا دقيقا وليس مجانيا كما قد يعتقد البعض

وفي العمق البنائي لرواية قد تبدو مجرد بديهيات الموضوع. لكن عندما تغدو الرواية برمتها إيحاءات وموتيفات بصرية وتصويرية مرتبطة بالأبعاد المعرفية والإنفعالية والإيديلوجية.

تزودنا الرواية بقرائن عديدة رغم أن السارد / البطل يوهمنا بسيطرة هاجس التدوين لكن هذا التدوين برمته يكون من مشاهدات تسرد بصوت سارد متكلم يرى وينفعل ويبدي رأيه ويعلق. بل إن السارد / البطل يصرح بموتيفاته التبئيرية:

(سأكتب فعلا، سأشرح بالتفصيل كل ما هو عليه حالي، لا بد يا ولاء أن أوضح لك الموقف على الآخر) (ص١٥).

وجهة النظر هنا واضحة، فهي تعليقات تفصيلية عن مشاهدة ومعايشة. وفي مقام آخر يمهد لما سيصبح موتيفا أساسيا للسرد التالي:

(تذكرتك يا نهى، الآن، على الرغم من أنني لم أفكر فيك كثيرا طوال الشهور الماضية، تذكرت أنك قلت لي شيئا عن عيني، ياساتر، أنت لا تفوت شيئا، ياساتر، عيناك تخترقان الملابس، تشن على الأماكن الحساسة، أنت خطر جدا، عيناك تجعلاني أرتعش). (ص ٩٤)

وهذا سيدفع البطل إلى استعادة رغبة دفينة في أن يكون مصورا فتوغرافيا وهي ذريعة أخرى تخلق معادلة صعبة بين التبئير والسرد، رغم أن الرواية مصوغة بضمير المتكلم الاسترجاعي تارة والاستباقي تارة أخرى.

فإن صراع البطل مع الزمن المنفلت بعنف داخليا والمستعرض خارجيا برتابة قاتلة يفرض عليه اللجوء إلى تخزين الصور وتدوينها بعفوية وتلقائية كتابة الرسائل أو اليوميات. وهذا بدوره يفترض البوح والمسارة البصرية والجوانية.

لقد حرص السارد / البطل على وصف شخوصه على المستوى الخارجي : (لهاثهم وراء الجنس التعويضي للخطيبات والزوجات بواسطة القنوات الفضائية وأشرطة الفيديو أو الخادمات الآسيويات أو سقوطهم ضحايا حمى الشراء والاستهلاك) أما على المستوى الداخلي يحضر الجانب النفسي للشخصيات المتأزمة والمنكسرة بنتائج صراعها مع الزمان والمكان ويرد بأحاسيس الرفض للزمان المقيت المتحول ببشاعة نحو الضياع والتراجيديا والانفصام ما بين مكانين متنافرين: الوطن المهاجر منه والبلد المهاجر إليه. الأول لا يقبل جسدك إلا مسجى بالموت الفعلي أو الرمزي والثاني لا يقبل جسدك إلا آلة تستنزف حتى النخاع ثم تشحن للتخلص منها مفرغة من جوهرها الإنساني.

غابت أصوات الشخصيات ومستوياتها الشعرية لكن عوضها صوت السرد المزدوج والفصامي للسارد / البطل.

وهذا يدعونا إلى القول بأن المؤلف واع بدرجة التبئير التي تثري المستويات السردية بما توظفه من وجهات نظر (ضمير المتكلم/ ضمير الغائب).

يقول البطل : (أنا أتسلى بالفعل، بقدر ما في هذا من طمأنة للنفس، بقدر ما هي وجهة نظر في الحياة، بدأت على هيئة وهم، ثم اعتدتها حتى أصبحت طريقة نظر. كتابة رسائل ستكون..) (ص ١١)

هناك طموح دفين مشترك ما بين السارد/البطل و ما بين المؤلف الإفتراضي /المؤلف الحقيقي في تحويل البصري إلى مكتوب أو مرئي فتارة يدون رسائل و تارة أخرى يلتقط صورا افتراضية أو يحلم أن يصير رساما فقيرا يعيش بين البسطاء.

هذا الحلم بتدوين الزمن الضائع في عصر الفاجعة يهيمن على رواية عبده جبير ويدخله ضمن حلقة الروائيين الضائعين المغتربين في الوطن العربي بين فواجع الأمس والحاضر وما ينتظر العرب من مستقبل غائم .

---

* قاص وناقد من المغرب
Boukrami@hotmail.com

وميض

سماء علي الصباحي*

لا أدري من أين واتتني تلك القوة، حتى لا أجيب على الخلوي، وأنا أنظر إلى رقم هاتفك يظهر فيه.. أنا التي حولها حبك إلى روبوت لا يستجيب إلا لصوتك ولا يعيش إلا بخلجاتك، آلبى الآن أن أتزود من اكسير حياتك بضغطة زر صغيرة.

ظلت الشاشة تلمع برقمك وتلح عليّ بوميضها أن أرد عليك.. كان بإمكاني أن أقفل الهاتف وارتاح من كل هذا، لكنني لم أفعل.. ربما خشية أن تشعر بضعفي! أو ربما لأنني ما زلت أكنّ لك كل المشاعر.. لا أدري بالضبط.. كل ما أعرفه في هذه اللحظة أنني أرغب في التخلص من قيود حبك التي أسرتني.

عرفتك قبل أن أراك.. حذّرني منك جميع من عرفوك.. من تلاعبك واستهتارك بمشاعر الآخرين، أو الأخريات لنكون أكثر دقة، عرفت عنك الكثير ما إن وطئت قدماي عملي الجديد، وكأن أهمية معرفتك لا تقل أهمية عن معرفة العمل ومتطلباته.. حينها لم أعر أي اهتمام لأي حديث.. فقد كان جل ما أريده في ذلك الوقت هو إثبات جدارتي في العمل الذي لم يكن حصولي عليه بالأمر الهين.. ثم ماذا أريد أنا من أسلوبك واستهتارك ان كان الجميع يشيد بعملك وتفانيك.

أغمضت عيني وأسندت ظهري على قاعدة سريري وأنا أتذكر أول مرة رأيتك فيها.. لم ألتق بك إلا بعد خمسة شهور من مباشرتي للعمل.. فالقسم الذي أعمل فيه نادراً ما يتعاون مع القسم الذي أنت فيه.. يومها التقيت بالشخصية التي تجمع بين الاستهتار والانضباط.. بين اللعب والجد.. بين الحب وال... فقد كنت ماهراً في رسم الصورة التي تحرص أن تتركها في ذهن كل من يتعامل معك وأدهشني نجاحك في أن تجعل صورتك الزائفة المتناقضة تنطلي عليّ رغم ما عرفته عنك.

كانت أول مرة أشعر فيها بمثل تلك الأحاسيس.. بل كانت المرة الأولى التي أعرف معنى أن يضع الإنسان رأسه لينام فلا يستطيع ولو لدقائق قليلة.. عجزت تماماً عن وصف شعوري وأنا معك، كنت كلما رأيتك، شعرت وكأنني إنسانة أخرى.. إنسانة لا تجد نفسها إلا أمامك.. ظننتها في البداية مجرد لحظة انبهار وستنتهي.. أو مجرد وهم وضعت نفسي فيه وصدقته لسذاجتي.. لكن اللحظة طالت والوهم تحول إلى حقيقة.

لم تنته من ذلك العمل إلا بعد وقوعي فيما حُذرت منه.. ولم يصعب على شخص مثلك إدراك ما كنت فيه.. ربما بسبب ملامح وجهي الفاضحة.. أو بسبب تجاربك وخبراتك السابقة.. فأنت الصياد وما نحن سوى أسماك صغيرة في شباكك.

تغيرتُ بعد ذلك تماماً فلم أكن استطيع البوح بكلمة واحدة في حضورك.. كان صوتك يصل إلى قلبي مباشرة دون أية حواجز، أشعر بكلماتك وأحسها بداخلي.. كلمات دافئة، لم أستطع يوماً منعها من مسّ شغاف قلبي.. ولكن.. بينما كنت أنا صادقة في مشاعري تجاهك وآثار حبك واضحة في معالم وجهي ونظرات عيني، كنت متلاعباً.. بارداً.. شحيح العواطف.... ترفض الاعتراف بماهية هذه المشاعر وكأنها جرم لا يقع فيه سوى المغفّلين.. لذا انشغلت عنك بك.. كتبت رسائل مطولة لك واحتفظت بها لنفسي.. مجرد محاولة بائسة لتهدئة النفس التي هاجت بحبك.. أو هي الرغبة في رؤيتك أمامي متمثلاً بكلماتي التي يخطها قلمي بدافع من قلبي، لألجأ إلي كلما أردت ذلك..

وفي خضم هذا كله أدركت أنني وقعت في حبك من أعلى رأسي حتى أخمص قدمي.. وعندما لاحظت تهربك وتنصلك عن المشاعر التي أمنت لك حبي.. حاولت الهروب منك وتجنب رؤيتك لكنني فشلت.. فنحن لا نقع بإرادتنا.. وأنا كما قلت وقعت في حبك، وكلما حاولت التخلص من شباك حبك، أعدتني بأسلوبك الغامض اللئيم.. لماذا؟ أخوفاً من أن أنزع عنك لحظة الانتصار وأنت تتركني في قمة تشبثي بك، كما حدث لغيري.. أتذكر يوم سألتك:

– أتستطيع العيش بدوني؟

ابتسمتَ ابتسامتك الواثقة واقتربتَ مني حتى كاد وجهك يلامس وجهي، شعرتُ بأنفاسك وبصوتك العميق وأنت تهمس:

– هل تستطيعين أنت العيش بدوني؟

لم أجب.. خفق قلبي بشدة وهو يتساءل:

كيف عرفت!!

كيف تعرف هذه الأمور!!

كيف تستطيع سبر أغوار هذه النفوس وتدمير ما فيها دون أن يرتج لك طرف! كيف!!

أي قلب تحمل بين أضلاعك!

لحظات حقدت فيها على نفسي التي تولعت بشخص مثلك وتعلقت به.. شخص يتلذذ برؤية الآخرين يخرون صرعى أمامه.. لم أكن قادرة على أن أحقد عليك.. كنت أعرف أن التي معك أشبه بالمدمن التائب الذي لا سبيل لشفائه الا بالارادة القوية وانا مدمنة بحبك.. واصر الآن على أن أشفى من ادماني هذا مهما تحملت وتكبدت من عناء، فيكفيني ما لاقيته منك.. فقد حان الوقت لأعيش حياتي كما أحب.

فتحت عيني لأجد الهاتف على اصراره.. حملته وضعته نصب عيني.. عازمة على ما وصلت اليه.. ضممت ساقي إلى صدري بقوة رغم الضعف الذي أشعر به.

والشاشة تومض..

وأنا أنظر..

تومض..

وأنا أنظر...

ولا أدري إلى متى!!

---

* قاصة من اليمن

«النذير» نموذج للأفلام الدينية الهوليوودية



العالم منشغل بولادة المسيح الدجال في ٢٠٠٦

بحدس القيسي •

يبرز [illegible] أن سلسلة الأفلام الدينية لا تنتهي في هوليوود، فهي لا تكتفي بإنجاز أفلام جديدة بل تعيد إنتاج أفلام [illegible] بنسخ جديدة [illegible] لتتفاعل مع ما يستجد من مجريات في العالم، وبالطبع فإن المقصود بالأفلام ذات الطابع الديني هي التي تستند على أصول من العهد القديم أو الجديد، أو مما جاء من قصص عن القديسين، أو السكوبت [illegible] التي تستند على معطيات تاريخية لها جذور دينية، والأمثلة كثيرة ولكن فيلم [illegible] (٢٠٠٦) [illegible] قد سبقه فيلم بالاسم نفسه في عام ١٩٧٦، وتأتي النسخة الجديدة التي انطلقت عروضها يوم [illegible] مجريات أحداث الفيلم السابق بل لتضفي عليها بعداً جديداً محتفظة بالحبكة الأصلية [illegible] لما سيبدو بدء العروض في هذا التاريخ الغريب أي ٦-٦-٢٠٠٦ فهو قائم على فكرة [illegible] بتعاون [illegible] مع المخرج جون مور معتمداً على إحدى تنبؤات الفرنسي نوستراداموس التي [illegible] القرن السادس عشر أن موعد ولادة المسيح الدجال أو ما يسمى بـ Antichrist سيكون في هذا التاريخ [illegible] علامة من ثلاث ستات متتالية.



وتبدأ الحكاية في [illegible] الذي يسيطر على [illegible] ومجالس [illegible] الكبار فيه كما تزعم أن المسيح الدجال أو ما يسمونه ابن الشيطان سيولد في ذلك الوقت حسب ما ورد في [illegible] أن [illegible] أيضاً تطابق ما ورد في تنبؤات نوستراداموس عن ولادة ابن الشيطان [illegible] علامات قدومه التي يوجدها [illegible] السماوية أمام بابا الفاتيكان الذي يقف [illegible] [illegible] التي [illegible] وانهيار البرجين [illegible] التجارة العالمي وعاصفة كاترينا وتسونامي [illegible] أشارة أيضاً إلى سيطرة [illegible] الشيطان على الأحمر حيث صور للتعذيب في



أبو غريب، والذي يهمنا هنا ليس فقط الحبكة التي ضاعفت عنصر التشويق في الفيلم بل ما وراءها من دلالات حملها الفيلم وصياغته الفنية

يفتتح المشهد على هيئة الفاتيكان وهم يهرعون إلى البابا ليخبروه باكتمال إشارات قدوم ابن الشيطان إلى الأرض ليدمر الدين، وليطلعان عليهم راجيا كبيرا يحمل هذا الكلام في ميدنه، ويتحرك في مشهد آخر على ولادة طفل لدبلوماسي أميركي في روما هو روبرت ثورن (الممثل ليف شرايبر) ويتم إخباره بأن ابنه جاء ميتا ويتم استبداله بطفل آخر لامرأة أخرى ويتكتم على السر عن زوجته كاثرين (الممثلة جوليا ستايلز) التي تتعامل مع الطفل الجديد دميان على أنه ابنها وتتعرف على أن هذا الطفل الغريب هو المسيح الدجال، إذ ينتقل زمن الفيلم خمس سنوات قادمة لنرى دميان في عيد ميلاده فيما تقوم مربيته بشنق نفسها أمام الحاضرين بشكل مفاجئ وصادم وتقول قبل موتها إنها فعلت ذلك من أجل دميان...

الدبلوماسي روبرت ثورن يصبح سفيرا لأميركا في لندن بعد حوادث غامضة أطاحت بالسفير السابق وكان ثمة قوى

[illegible] الأمور [illegible] لتحسمه [illegible] عزيمة [illegible] المخرج [illegible] [illegible] وهنا يستغل المخرج على بعض [illegible] أهل الأنديز [illegible] لأعلام الزرقاء مثل [illegible] الملاحة والموسيقى التي تثير الشرود ولكنه لا يخرج بعيدا عن الحدث الأساسي ليحول الفيلم [illegible] من الألم [illegible] في [illegible] الولايات [illegible] وهنا يحاول [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] كلها [illegible] بحجة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الغامضة [illegible] [illegible] على [illegible] [illegible] [illegible] العادات على التي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الفيلم [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الأطفال والمراهقين [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من الأشخاص [illegible] [illegible] العنف ولكنها في الآن [illegible] بالغة الدقة والجمال كلمسة سينمائية [illegible].

في [illegible] الأحداث [illegible] يبدو أن الدور [illegible] على [illegible] أو [illegible] معنا من خلال [illegible] [illegible] حكاية [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] التي المحيط والاستسلام [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] وفي [illegible] [illegible] [illegible] عن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ويقومون لاكتشاف [illegible] [illegible] من [illegible] في [illegible] [illegible] القبيلة والمراهقين [illegible] [illegible] الطفل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وهكذا تقيم

من خلال تسلسل الأحداث [illegible] غامضة قصة الطفل [illegible] المقتول الأحمر الشرير أمير السيطان، ونتيجة لكل ذلك يقودهما الاستسلام أيضا إلى الذهاب إلى [illegible] قاتلة رجل يعرف القليل من السلاح الدجال ومقاومته، وتدور الحوارات حول الحركة [illegible] [illegible] ويحيد عن التوجه إلى التفاصيل لحريات الفيلم فإن النهاية تجيء خيوطا للمشاهد [illegible] ذات دلالات دينية وسياسية [illegible] فبعد أن يقتل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وكل من حول الطفل [illegible] تطير [illegible] الختامية للفيلم

[illegible] الأمريكي [illegible] [illegible] [illegible] علينا انتظار أجزاء أخرى تكمل لتفاصيل هذه النهاية المفتوحة على التأويل.

وربما قبل الذهاب إلى بعض التأويلات للفيلم يصل الأعضاد إلى الأداء المميز للممثل [illegible] [illegible] في دوره الأساسي كدبلوماسي [illegible] [illegible] بالتبني، إضافة إلى دور الطفل [illegible] [illegible] [illegible] ويعض الأدوار القصيرة الأخرى التي تجمع ما بين التعبير اللفظي والأداء الجسدي، وقد نجح المخرج مور عبر صياغته للقطات وإدارته للممثلين في إيصال القصة



من الفيلم للمتلقين مع إعطاء مبررات منطقية مقنعة ذات بعد ديني، رغم أن تناوله لمثل هذا الموضوع الجدلي اتسم بعض السطحية وعدم الغوص عميقا في الأحداث والشخصيات المطروحة.

رسالة سينمائية جريئة

إذا تمعنا في الرسالة التي يرغب المخرج وكاتب النص في إيصالها إلينا، ولا سيما في المشهد الختامي للفيلم، فإنها تبدو رسالة جريئة، وناقدة بشدة للسياسة الأمريكية ليس حاليا فحسب بل في المستقبل، فكأنها تقول لنا بأن على العالم أن يرتقب الشرور القادمة من ابن الشيطان، المسيح الدجال في قادم السنوات، ولا سيما وقد تم تبنيه من قبل المؤسسة الرسمية الأمريكية في أعلى هرمها، أي مباشرة من الرئيس، وهذا خطاب مباشر وصريح. وكأن السينما الهوليوودية في بعض تجلياتها ذات الطابع الديني المسيحي تنتقد هذه المؤسسة، وتتوقع شرورها المقبلة على المسيحيين أولا ومنظومتهم الدينية السائدة، وعلى العالم أجمع.

الكل ينتظر المسيح الدجال بكل وجل لتنتشر شروره على الكون، والكل أيضا ينتظر قدوم المسيح المخلص والذي يحل السلام على الأرض ويقتل المسيح الكاذب، وفي الدين الإسلامي فإن هناك دلالات كثيرة عن قدوم المهدي أولا ليبشر بالمسيح الذي يأتي ويجتمعون معا لقتل المسيح الزور صاحب الشرور، وتقول بعض الروايات الإسلامية بأن المهدي والمسيح شخصية واحدة، وأن قدومه سيحل السلام على العالم.

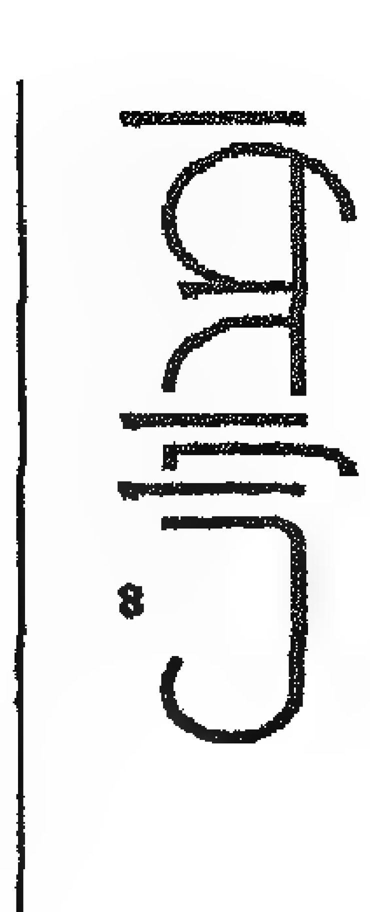
وأيا كانت الحقيقة فإن الجميع يتفقون على أن الأمر بات وشيكا، لا بل إن الرئيس الأمريكي الأسبق ريغان كان يتمنى أن يقود المعركة النهائية «هرمجدون» ضد الشر، كما أن الكثير من الأفكار السياسية التي تحكم الواقع حاليا في العالم هي نتاج للفكر الديني الذي يستند إلى تلك المعركة النهائية القادمة.

ويظهر لنا أخيرا أن السينما الأمريكية قد انطلقت منذ بداية الألفية الثالثة في تناول الموضوعات الإشكالية التي تستند إلى المعتقدات الدينية بشكل غير مسبوق وبكل جرأة، والله أعلم ماذا تخبئ لنا من منتجات قادمة.

يوسف أبولوز

yabqaissi@gmail.com

THE OMEN



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي

«اللغات الدرامية»

للدكتور «محمد أبو العلا»

ضمن منشورات ألوان المغربية في الرباط صدر كتاب بعنوان: «اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها» للدكتور محمد أبو العلا.

يقع الكتاب في (١٣٢) صفحة ويضم مقدمتين ومدخلاً وفصلين، حيث كتب المقدمة الأولى الدكتور يونس لوليدي، أما المقدمة فقد جاءت بقلم المؤلف نفسه، بينما تناول الباحث في المدخل ثلاث قضايا هي اللغة الدرامية والتواصل ، واللغة المسرحية والدراما، ثم اللغات الدرامية: طبيعتها وخصوصية خطابها النصي. وقد حمل الفصل الأول عنوان: اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها في النص المسرحي العبثي، بينما تناول الفصل الثاني اللغات الدرامية في النص المسرحي التراثي.

يذهب الدكتور يونس لوليدي في تقديمه لهذا الكتاب إلى أن مفهوم اللغات الدرامية الذي يدرسه الدكتور محمد أبو العلا، ويطبقه على نصوص مسرحية عبثية وتراثية عربية، يؤكد التكامل بين لذة النص وسحر العرض، حيث يخدم كل منهما الآخر لنحصل في نهاية الامر على عمل درامي متكامل. فاللغات الدرامية من خلال وظائفها وآليات اشتغالها هي التي تجعل الكاتب الدرامي وهو يكتب نصه يتخيله منطوقاً وملموساً.

وفي مدخل الكتاب يذهب المؤلف ابو العلا الى ان الفن المسرحي فن تتجاور فيه علامات تبدو غير منسجمة، لكن سرعان ما تتوارى مرجعياتها المتباينة من خلال الذوبان والتوحد في نسق العرض المسرحي (علامات لغوية، ايمائية، إضاءة، موسيقى) ويعمق النص الدرامي في هذه الخصوصية من خلال تقاطعه وانفصاله في الآن نفسه مع خطاب اللغة العادية، وكذا تقاطعه وانفصاله مع الخطاب السردي، أما على مستوى إثبات التواصل أو نفيه فمسألة البحث عن التماثل التام بين النظامين (نظام اللغة ونظام المسرحية) غير ضرورية في هذا السياق، ما دامت العلامة المسرحية فنية بالدرجة الأولى أو يجب أن تكون بالضرورة فنية، حيث علاقتها بالمدلول تتأسس على قرار إرادي.

في الفصل الأول من هذا الكتاب يتناول الباحث قضايا كثيرة منها ما يتعلق بالإضاءة، حيث يذهب الى ان الاضاءة أهم اللغات المسرحية على الإطلاق، وذلك لارتباطها الوثيق بباقي العناصر، وتبعية هذه العناصر للاضاءة على مستوى اقتراح بعض المشاهد، أو تعيين بعضها الآخر، وإلغاء بعضها.

وقد قطعت الإنارة -كما يقول المؤلف- تاريخاً ملحوظاً ابتداء من ضوء النهار في العهد اليوناني، مروراً بالستار الأعلى الحاجب من الشمس في العهد الروماني، ثم إضاءة الخشبة مقابل قاعة شبه مظلمة، فالإنارة بالغاز عام ١٨٢٢م في أوبرا باريس لعرض علاء الدين والمصباح السحري، حيث ستوظف في ما بعد في العديد من العروض على الرغم من رائحتها ومخاطرها، وسيتم انتظار سنة ١٨٧٩ لتعميم استعمال مصباح أديسون سواء في أوروبا أو أمريكا.

وفي الفصل الثاني يذهب المؤلف الى ان البحث في التراث قد اقترن منذ البداية بالبحث عن هوية للمسرح العربي، فقد ساهمت اكراهات سياسية واقتصادية (الاستعمار الغربي للعالم العربي واستنزاف ثرواته) في بلورة هذا الوعي وتسريع وتيرة البحث في التراث كصيغة فنية، وكذا للتأكيد على البحث عن استقلالية النتاج المسرحي الموازي لدرء التبعية السياسية والاقتصادية للغرب.

وقد ساهمت اشكال ما قبل المسرحية - برأي المؤلف - في تحفيز المبدع المسرحي العربي على الرجوع الى التراث - كمنتوج ثقافي ذي قيمة للتباهي - وهو يخاطب الغرب ما دامت هذه الأشكال هي جزء من التمثيل وان كانت ليست بمسرح حيث هذا الاخير أعم من التمثيل.

جملة القول: ان كتاب «اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها» للدكتور محمد أبو العلا كتاب يكتسب أهميته من كونه بحثاً رَصيناً، حيث رجع فيه المؤلف الى عدد من المصادر والمراجع التي اغنت بحثه بالأفكار الجديدة والجادة، ومن هذه الآراء والأفكار ما ذكرناه سابقاً دون أن نشير الى صاحبه الأصلي لضيق المساحة.



«أمويون في حلم عباسي»

لـ«عيسى الشيخ حسن»

عن دار الينابيع في دمشق، صدر ديوان شعر جديد بعنوان: «أمويون في حلم عباسي: عن خيبات عاشقي ليلى في الحرب الأخيرة» للشاعر عيسى الشيخ حسن.

يقع الديوان في (١٠٨) صفحات، ويضم ثماني قصائد حملت العناوين التالية: عن الرجل الذي سكن الحرب، أمويون في حلم عباسي، في انتظار صديقي، قلقون، وردة حمراء الاوروك، إلى ليلى، عن موت لم تكن قبله حياة، ثم: هذا وفي النص أحزان أخرى.

يقول الشاعر في واحدة من قصائده:

«على نجمتي
أن تضيء الغناء بإرث انتظاري
على خيبتي أن تبوء بحبر
قليل الفضول
لأشرب قهوتها كل قصف جديد
وأنسى تفاصيلها
كلما قال سيابها:
حديد؟ لم كل هذا الحديد؟» ص٩٢.

ولعل مثل هذا المقطع الشعري يشير بوضوح إلى توجهات الديوان الفنية والمضمونية، فمن حيث المضمون تحوم قصائد هذا الديوان حول ما يجري في المنطقة العربية بشكل عام، والعراق على وجه الخصوص. أما من حيث الأساليب الفنية، فيتضح أن الشاعر متمرس في كتابة الشعر، ودليل ذلك لغته الجيدة، وإيقاعاته المتناسقة، وصوره الشعرية ذات الأبعاد الموحية.

وحين يطالع القارئ القصيدة الأولى في هذا الديوان، فإنه سرعان ما يلاحظ الأسلوب القصصي في هذه القصيدة دون أن يتخلى الشاعر عن لغة الشعر وإيقاعاته وأخيلته:

«رجل كان يخيط ثياب الحرب مساء
وينام
ويسمل عينيه الغافيتين
بحلم مسكين
ويسأل عن علم يطلب
في الصين
ويبحث عن أخبار في المذياع
يحدث نجمته بين النهرين
وبابل
عن حرب.. تأتي في آخر هذا العام
وتوغل في الجلد
رجل من ورق» ص٩

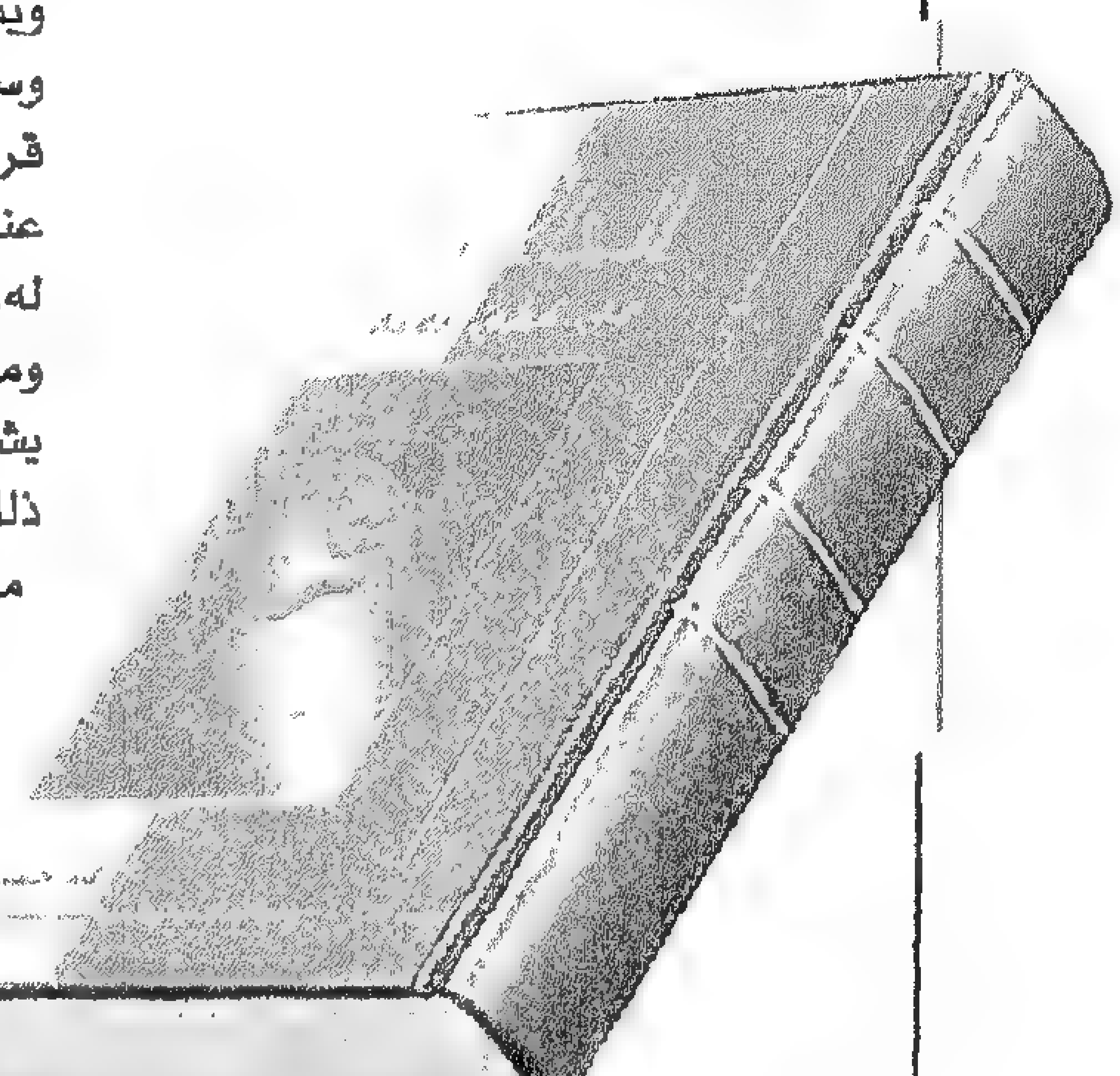
وفي محاولة من الشاعر للوصول الى الرؤية المثلى، فإنه يوظف التاريخ والأسطورة، واللحظة الراهنة:

«آه.. يا سهم الهواء النازف المغموس في رئتي
وفي الجرح الجديد
أوروك... كم من نجمة تبكي على أوروك في
العصف الشديد
وتقول للعشاق دوماً: ذهب القصف فناموا!
هذي المدينة لا تنام» ص٦٩

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر كان قد فاز بجائزة الشارقة للإبداع الادبي في دورتها الخامسة، وهي جائزة تمنح للواعدين والموهوبين من المبدعين الشباب، كما فاز بجائزة عبد الوهاب البياتي في دورتها الأولى، وصدر له قبل هذا الديوان: أناشيد مبللة بالحزن عام ١٩٩٨، ويا جبال أوبي معه عام ٢٠٠١.

جملة القول: ان ديوان «أمويون في حلم عباس: عن خيبات عاشقي ليلى في الحرب الأخيرة» فيه من الشعر ولغته وإيقاعاته وصوره ما يستحق الاهتمام، والوقفات النقدية من قبل الباحثين والنقاد المتخصصين، فهو يؤشر على شاعر يمتلك أدواته الفنية، كما يؤشر على أنه من بين الأجيال الشابة من يواصل درب الإبداعي بجد واجتهاد.

إصدارات



«الحالات في عشق بونة»

لـ«عبد الحميد شكيل»

ضمن منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتّاب الجزائريين لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الحالات في عشق بونة» لمؤلفه عبد الحميد شكيل.

يقع الكتاب في ثمانين صفحة، ويضم مجموعة من النصوص النثرية، منها: ألواح عشقية، عين ابنة السلطان: الذاكرة والحلم، متواليات عنابية، الرجل الذي أكلته النساء، الأموات يتفرجون على البحر.. وغيرها.

وكان قد صدر للمؤلف عدد من الكتب، منها: قصائد متفاوتة الخطورة، تحولات فاجعة الماء، غوايات الجمر والياقوت، يقين المتاهة.. وغيرها.

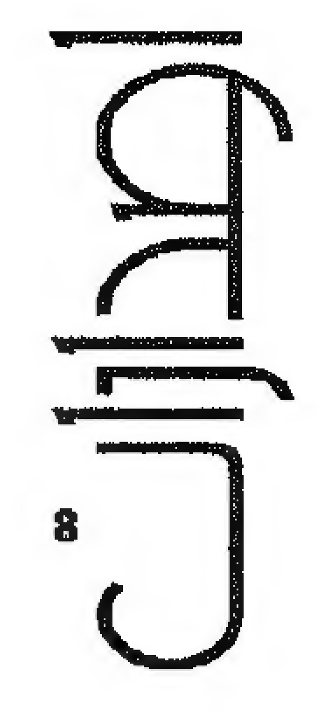
يمكن الحديث عن هذه النصوص بوصفها نصوص المكان، إذ يسيطر المكان على هذه النصوص من أولها إلى آخرها، بل ان الاهداء الذي جاء في بداية الكتاب لا يبتعد عن اهتمام المؤلف بالمكان، حيث يقول المؤلف بالإهداء: الى كل الذين سفحوا دمهم على تراب بونة الجميلة وكتبوها نصاً جمالياً يرشح بالمحبة، والألفة، والصدق، والأريحية.. وإلى كل المبدعات والمبدعين الذين سكنتهم بونة، وعمدتهم بسحرها، واكتووا بشواظها اللاهب، وظلوا يرددونها نشيداً رعوياً خالداً، ويتغنون بها كلازمة لا تني تكبر، وتمتد بعيداً في سماء الابداع والكتابة والجمال».

ويمكن لقارئ هذه النصوص أن يلاحظ أن لغة المؤلف سهلة وسلسلة وجميلة.. انها لغة ملتصقة بروح المكان وقادرة على قراءته من الداخل والخارج، وهو منذ النص الأول الذي حمل عنوان «ألواح عشقية» يشير الى سبب التصاقه بالمكان، ومحبته له، وفي ذلك يقول: «عنابة لها امتداد روحي في كتاباتي، ومتجلية فيها كمحور لا يغيب، لأن لكل كاتب مدينته، وأنا يشرفني ان تكون عنابة مدينتي على مستوى الذات والإبداع، ذلك يأتي من ارتباط نفسي ووجداني مع هذه المدينة التي منحتني الاستقرار النفسي، وجعلتني أمشي في شوارعها رافع الرأس، املأ ذاكرتي بصور نسائها البهيات، أقصد البحر، أسرح البصر، وأجمع الشتات، وأغني للذين سيجيئون إلى المدينة، يشدهم الحنين، وما ترسب في الذاكرة من صور المكان، وتجربة الذات» ص١٠.

ولكي يؤكد المؤلف على أهمية مدينته، فإنه يستقي من الموروث الإبداعي العالمي ما يدعم رأيه، كما يستشهد بشخصيات روائية عالمية، ومن ذلك على سبيل المثال قوله: «جاء في الأثر أن عوليس قد مرّ على هذه المدينة أثناء رحلته العجائبية نحو الشرق، فنزل ببرها، وأكل من خيرات أرضها، وشاهد صباياها الفاتنات وهنّ يدرجن عائدات من الحقول المجاورة لها، وجوههن تشع بالبهجة والحبور، رشيقات القدود، موردات الخدود، مشعشعات النهود.. يفوح من أعطافهن شذى الأزاهر والورود.. فقال عوليس: مباركة هذه المدينة، طوبى لساكنيها.. وسيظل اعزب من لا يتزوج من نسائها» ص١٥.

وكما حرص المؤلف على رسم العوالم الداخلية والوجدانية لمدينته الأثرية، فقد حرص أيضاً على وصف شكلها الخارجي من شوارع وأزقة وزحام، غير أن المؤلف ظل حريصاً على الإمساك باللغة الشاعرية حتى وهو ينظر إلى المدينة من الخارج، إذ يقول: «لعنابة سحرها، وبهجتها، لأزقتها طقس خاص، لشوارعها زحمة محببة، لكينونتها ألق يشي بالفاجعة.. تقصد المدينة القديمة، تسم عراقة الماضي الضارب في العمق، الأبواب، والأقواس، والأزقة الضيقة، تحكي قصة المجد الذي كان بالأمس يوشح المدينة، يسكنه الخيال المبدع، يؤسس للحلم مدائنه وبراريه المليئة بالأشواق وحرقة الأسئلة.. وتبقى المدينة القديمة شاهدة على حضارة ازدهرت، ثم بادت وأندثرت، لكن معالمها وملامحها باقية تدل على عراقة وسؤدد» ص٢٩.

جملة القول: إن كتاب «الحالات في عشق بونة» لمؤلفه عبد الحميد شكيل كتاب يلج إلى روح المكان، وعوالمه الداخلية والخارجية بلغة جميلة، وأسلوب مشوق.



«أشياء الأنثى الأخرى»

لـ«نادية نواصر»

ضمن منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتّاب الجزائريين، لعام ٢٠٠٦ صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «أشياء الأنثى الأخرى» للشاعرة الجزائرية نادية نواصر.

يقع الديوان في سبعين صفحة، ويضم عشر قصائد، منها: الممنوع من الحب، مطارات القلب السرية، أنت مرضي المزمن، نضرب موعداً للأعراس العربية، فسحة للمتاهة وأخرى للذهول.. وغيرها.

وهذا الديوان هو المنجز الإبداعي الرابع لصاحبته، فقد أصدرت الشاعرة من الإبداع: راهبة في ديرها الحزين عام ١٩٨١، وامرأة المسافات عام ٢٠٠٣، وصهوات الريح عام ٢٠٠٥.

يجد المطالع لديوان «أشياء الأنثى الأخرى» لغة أقرب ما تكون إلى لغة السرد، فعلى الرغم من أن لغة القصائد الواردة في هذا الديوان فصيحة إلا أنها لم تتصل بلغة الشعر وإيقاعه اتصالاً وثيقاً، لذلك نجدها تقول في أولى قصائدها:

«آه لا تسألني!
ما لون البحر بعد رحيلك؟!
ما شكل البحر بعد رحيلك؟!
ما عمق الجرح
اللغة / المعنى؟!
فلقد كتبت لك ذات مساء
على صفحات الحزن الملوث بالفرح
ذاك المساء الذي اشتعلت عيناه:
بالشوق والحنين!» ص٦.

ومن الواضح أن مثل هذا الكلام الذي لا يعدو أن يكون مناجاة بين اثنين (امرأة ورجل) يبتعد إلى حد ما عن الصورة الشعرية التي تتزاحم فيها الأخيلة، وتتداخل من خلالها الأشياء والكائنات.

ومن ناحية المضمون، سيطرت علاقة المرأة بالرجل، وحنين المرأة إلى رجل محب على قصائد هذا الديوان، غير أن الحالة الوجدانية تجاه الرجل لم تكن واحدة، فالرجل بالنسبة للمرأة قد يعني المرض، والوجع، والطوفان، والخوف:

«حين تعلقت بك،
تعلقت الدمعة بعيني،
والمرض بقلبي، والوجع بذاتي،
والطوفان بذاكرتي،
حين تعلقت بك،
تعلق الخوف بي» ص٨.

وإذا ما نظرنا إلى الغلاف الخلفي للديوان سنجد الشاعرة تضع على هذا الغلاف بعض الآراء النقدية في شعرها، ومن ذلك رأي لعياش يحياوي يذهب فيه إلى أن الشاعرة نادية نواصر تعتبر إحدى الشاعرات المجدات في المشهد الشعري الجزائري وتجربتها الشعرية لها ألقها الخاص من حيث اللغة والمضمون والحس الشعري، وهي رغم انكفائها على عالمها الشعري استطاعت أن تجعل منه نافذة تطل منها على الحياة.

وتذهب إحدى الكاتبات إلى أن نادية نواصر شعرها رقيق وحبيب إلى القلب، حبيب إلى الرجل لأن فيه أشياء الأنثى، فيه حنين وجوع إلى وطن في حجم ابتسامة طفل رضيع.

ويذهب آخر إلى أن نادية نواصر تمكنت من القبض على اللحظة الشعرية في أغلب قصائدها، وهي اسم له مكانته بين شعراء الجزائر.. ويرى آخر أن الشاعرة تكتب النص المثقف، وتدخل في متاهات فلسفية وفضاءات وجودية.

وعلى الرغم من ثنائية المرأة - الرجل في قصائد الشاعرة إلا أن ثمة بعداً وطنياً في هذه القصائد، ومن ذلك على سبيل المثال قولها:

«يسألني البحر وأنا أشق عبابه
وفي يميني خارطة الوطن
وفي يساري فاجعة الشعب
هل أنت في الصحو وحدك سيدتي؟
أنت في الوعي وحدك سيدتي؟» ص٥٢.

وتقول الشاعرة في قصيدة أخرى:

«هكذا ستغنني: بلادي أحبك
من قال أن هواك محال
أنت كل الذي قد يقال
عن الحب أو لا يقال
أحبك يا مكة الحب
يا قبلة العشق
يا كعبة العاشقين» ص٦٨.



غـــازي الــذيـبـــة *

التنمية الثقافية العربية

شكلت الثقافة في العقود الخاتمة للقرن العشرين محورا تداوله السياسيون في العالم خلال نقاشاتهم، دون ان يدركوا مساحة قوة الثقافة، وما تحمله في تضاعيفها من استنهاض للذات الانسانية، التي تتعرض في عصور الاستهلاك والآلة والسلاح الذري والتلوث البيئي والحروب، الى الانتهاك والتمزق واستشراء روح التطرف والهيمنة والارهاب.

وكان تعامل السياسيين مع الثقافة -ولا يزال- مسكونا بهاجس عدم وعي دور الثقافة في تمتين بنى المجتمعات الانسانية، وتطويرها، ولان السياسي آني التفكير، تتحدد مهمته في خدمة لحظة عابرة، فإنه يرى في الثقافة، اعتداء على مهمته، لانها تسعى الى الصيرورة، لذلك فقد ظلت اقتراباته من الثقافة وما تنتجه، سابحة على السطح، تتطلع الى استدراك مصالح هذا السياسي او ذاك.

أما الساسة العرب، فإنهم لم يتخلوا عن عادتهم في الاحتماء بتابعيتهم للساسة الغربيين، فيلهثون وراء ما يطلقونه من افكار، ليلتحقوا بها، دون ان يمتلكوا القدرة على انتاج افكارهم التي تشير الى كينونتهم، وتنبع من تاريخهم العريق.

لقد عاش العرب هزائم وانكسارت عديدة في عصرهم الحديث، وكل انهزام كان متبوعا بلحظة انحطاط قاسية في مكون الدولة العربية وبنيتها، ينعكس بدوره على الثقافة، ويحد من طاقتها على البناء وتشكيل وإعادة ترميم الذات المشروخة، وساعد في هذه الممارسة، بعض المثقفين الذين تحللوا من مهماتهم، وجلسوا في مكاتبهم الوثيرة، ينظرون للسياسيين، ويمنحونهم فرصة للبقاء مدة اطول في نشر وعي مضاد للوعي الذي تحققه الثقافة، بمفهومها الانساني والحضاري.

وتحولت التنمية الثقافية العربية الى بحث اقتصادي ؛ يدرس جدوى تسويقنا كشعوب ما زالت غارقة في بئر جهلها للعالم، واصبح بإمكان اي سائح غربي يزور بلداننا ان يعود بمجموعة من الصور والمجسمات التي انتجتها مشاريع التنمية الثقافية في بلداننا، تكشف عن سذاجة باهظة الاكلاف عندنا على المستوى الحضاري في فهم الثقافة وتنميتها، فيما تغزو بلداننا الصحف والمجلات والكتب والدراسات والافلام السينمائية لتلك الدول الغربية، التي تروج لمفاهيمها وثقافاتها، وتتعامل معنا كنوع منقرض من البشر، لا يزال يحافظ على ركب الجمال، وتقاليد الاصطياد بالصقور.

وبينما تخلص الغربيون من ترويج انفسهم كشعوب ذات تقاليد، يمكنها ان تصلح كتذكارات سياحية لزائريهم، فإنهم تقدموا في ترويج مفاهيمهم المعاصرة عن الحضارة والديموقراطية والعلم وحقوق الانسان وما الى ذلك من مفاهيم تندرج كلها تحت منظومة قيم العالم الحر كما يطلقون عليها، اما نحن فلم ننتج بعد قيمنا التي يمكن ان تكون صالحة للاستعمال في العالم، ولم تستطع اكثر صحفنا انتشارا وتوزيعا، تجاوز انتشارها ابعد من حدود عواصمنا.

لم تكن الثقافة في يوم من الايام مرتهنة للحظة مستعجلة، يتحقق من ورائها ربح مادي سريع، إنها صيرورة كاملة المعنى والاضلاع، تصوغ المجتمعات وتعيد بناءها كلما تهتكت طبقة من طبقات وجودها، ومفهوم التنمية الثقافية على الطريقة العربية، هو انتقاص مريع لانسانيتنا وتاريخنا، وترويج لصورة لا تمنح الثقافة اي معنى، بل تدحرها من مواجهة حاجتنا لان تعيد تشكيل ذواتنا، وصياغة وجودنا في هذا العدم المطبق على ارواح ثلث مليار آدمي.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



للفنان خلف محمود


كفاح